

Musikalischer Alltag
Hermann Hans Wetzler (1870–1943)
Dirigent und Komponist

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Zürich

vorgelegt von
Heinrich Aerni

von Hilterfingen BE und Rüti ZH

Angenommen im Frühjahrssemester 2012
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen
und Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Zürich 2012

Inhalt

| | |
|--|-----------|
| BIBLIOTHEKSSIGLEN | 6 |
| VORWORT..... | 7 |
| EINLEITUNG | 11 |
| EDITORISCHE NOTIZ | 17 |
| I STATIONEN..... | 19 |
| 1. USA I | 19 |
| 2. Deutschland I | 21 |
| 3. USA II: Self made conductor | 30 |
| Erste Erfahrungen | 30 |
| Der Weg zum Orchester | 38 |
| Debüt..... | 42 |
| Der zweite Anlauf..... | 48 |
| Strauss | 52 |
| Pläne..... | 60 |
| 4. Deutschland II: „Stadttheatermisere“ | 62 |
| Hamburg..... | 62 |
| Elberfeld | 68 |
| Riga..... | 70 |
| Halle: Historische Aufführungspraxis | 82 |
| Krieg..... | 86 |
| Lübeck: Wie es euch gefällt | 91 |
| Klemperer | 93 |
| Furtwängler..... | 95 |
| Köln: Festwiese | 109 |
| Frei: Visionen | 125 |
| Assisi..... | 128 |
| Die Baskische Venus..... | 130 |
| 5. Schweiz..... | 143 |
| Thomas Mann | 147 |
| Magnificat..... | 154 |
| Neue Musik..... | 156 |
| 6. USA III | 157 |
| 7. Überleitung..... | 163 |
| Gesellschaft | 163 |
| Geld | 170 |
| Alltag | 172 |

| | | |
|------------|--|------------|
| II | WETZLER ALS DIRIGENT | 175 |
| 1. | Prägung..... | 175 |
| 2. | Karrieren..... | 178 |
| 3. | Interpretation | 183 |
| | Texte..... | 187 |
| | Partituren..... | 189 |
| 4. | Stil..... | 191 |
| III | WETZLER ALS KOMPONIST | 200 |
| 1. | Frühe Werke: Prägung..... | 201 |
| | Lehrer, Vorbilder, Bilder | 201 |
| | Engelskonzert..... | 207 |
| | Bach: Bearbeitung..... | 210 |
| 2. | Lieder: Tradition..... | 215 |
| | The Fairye Queene | 216 |
| | Fünf Gedichte von Robert Burns / Zwei Gedichte von Michelangelo..... | 219 |
| 3. | Wie es euch gefällt: Komposition | 223 |
| | Visionen | 230 |
| | Assisi..... | 235 |
| 4. | Die Baskische Venus: Dramatik | 239 |
| | Repertoire..... | 239 |
| | Stoff..... | 242 |
| | Kategorien | 244 |
| | Stil und Faktur | 245 |
| | Dramatik | 249 |
| 5. | Magnificat: Spiritualität | 259 |
| 6. | String Quartet | 264 |
| | Hindemith..... | 266 |
| 7. | American Rhapsody: Identität..... | 267 |
| | ANHANG | 271 |
| 1. | Zeittafel | 271 |
| 2. | Werkverzeichnis..... | 273 |
| | Werke mit Opuszahl (Überblick) | 273 |
| | Dramatische Musik..... | 273 |
| | Chor | 274 |
| | Sologesang..... | 277 |
| | Orchester | 283 |
| | Kammermusik..... | 286 |
| | Klavier..... | 287 |
| | Bearbeitungen | 288 |
| | Editionen | 290 |

| | |
|---|----------------|
| 3. Schriftenverzeichnis | 291 |
| Veröffentlichte Texte..... | 291 |
| Sammelband <i>Wege zur Musik</i> | 291 |
| Weitere veröffentlichte Texte | 292 |
| Vorträge..... | 293 |
| Unveröffentlichte Texte..... | 294 |
| 4. Repertoire..... | 296 |
| Dramatische Musik..... | 296 |
| Chor | 301 |
| Sologesang..... | 302 |
| Orchester | 340 |
| Konzertante Musik | 348 |
| Wetzler als Dirigent oder Begleiter..... | 348 |
| Wetzler als Solist | 351 |
| Kammermusik | 352 |
| Orgel..... | 358 |
| Klavier..... | 359 |
| 5. Aufführungen von Wetzlers Werken | 363 |
| Dramatische Musik..... | 363 |
| Chor | 364 |
| Sologesang..... | 365 |
| Orchester | 375 |
| Kammermusik | 379 |
| Klavier..... | 380 |
| Orgel..... | 380 |
| Bearbeitungen | 380 |
| 6. Ausgewählte Notenbeispiele | 382 |
| 7. Ausgewählte Texte..... | 464 |
| Bericht Lini Wetzlers über die letzten Wochen von Ottokar Nováček | 464 |
| Thomas Manns Briefe an Wetzler | 467 |
| 8. Literaturverzeichnis..... | 469 |
| Musikalien | 469 |
| Literatur | 469 |
| Lebenslauf..... | 479 |

Bibliothekssiglen

| | |
|-------|---|
| CH-E | Einsiedeln, Kloster Einsiedeln, Musikbibliothek |
| CH-Zz | Zürich, Zentralbibliothek (Kantons-, Stadt- und Universitätsbibliothek) |
| D-F | Frankfurt a. M., Universitätsbibliothek |

Vorwort

Am 24. Dezember 1903 fand an der Metropolitan Opera in New York unter der Leitung von Alfred Hertz die legendäre erste szenische Aufführung von Richard Wagners *Parsifal* außerhalb Bayreuths statt:¹

„In den Logen des ersten und zweiten Ranges wimmelte es von bekannten Leuten. Da waren John Pierpont Morgan² mit seinen Töchtern Anne und Ursula, Stanford White³, der Hof-Architekt der Dollarkönige, Cornelius Vanderbilt⁴ und Frau, Harold Bauer⁵, der Klaviervirtuose, Frau Gadski⁶, die deutsche Primadonna von der Oper, der deutsche Generalkonsul Dr. Bünz⁷, Marcella Sembrich⁸ von der Oper und ihr Mann Dr. Stengel⁹, der Tenorist Andreas Dippel¹⁰ nebst Frau von der Oper, John Jakob Astor¹¹ nebst Mama, Frau Conried, die Gattin des Direktors¹², die in ihrer Loge als Gäste Frau J. W. Roosevelt¹³ und Tochter hatte, Verwandte des Präsidenten.¹⁴ Wo anders sah ich William Rockefeller¹⁵, den Bruder des Petroleumkönigs¹⁶, nebst Frau, die jüngeren Whitneys aus der Familie des Straßenbahnkönigs¹⁷, Kapellmeister Walter Damrosch¹⁸, den Sohn des großen verstorbenen Wagner-Apostels in New-York, des Dr. Leopold Damrosch¹⁹, den Zuckerkönig Havemeyer²⁰ mit der überaus

¹ Die Aufführung erfolgte gegen den Willen Cosima Wagners, da nach den Bestimmungen ihres Vaters das Werk ausschließlich in Bayreuth gespielt werden sollte. Der Dirigent Felix Mottl, der in der Spielzeit 1903/04 an der Metropolitan Opera wirkte, stand auf der Seite Cosima Wagners und verzichtete auf die Leitung, worauf der 31-jährige Alfred Hertz das Werk dirigierte. Als Konsequenz blieb es diesem verwehrt, jemals wieder in Deutschland als Dirigent aufzutreten.

² John Pierpont Morgan (1837–1913), amerikanischer Bankier.

³ Stanford White (1853–1906), amerikanischer Architekt.

⁴ Cornelius Vanderbilt (1873–1942), amerikanischer Offizier und Ingenieur.

⁵ Harold Bauer (1873–1951), amerikanischer Pianist englischer Abstammung.

⁶ Johanna Gadski (1872–1932), deutsche Sopranistin, zwischen 1900 und 1917 hauptsächlich an der Metropolitan Opera in New York tätig.

⁷ Carl Gottlieb Bünz (1843–1918), deutscher Diplomat.

⁸ Marcella Sembrich (1858–1935), geb. Prakseda Marcelina Kochánska, zwischen 1898 und 1909 hauptsächlich an der Metropolitan Opera in New York tätig.

⁹ Wilhelm Stengel (1846–1917), deutscher Pianist.

¹⁰ Andreas Dippel (1866–1932), deutscher Tenor, trat zwischen 1890 und 1908 an der Metropolitan Opera in New York auf.

¹¹ John Jacob Astor (1864–1912), Erbauer des späteren Waldorf-Astoria-Hotels in New York

¹² Heinrich Conried (1855–1909), geb. Heinrich Cohn, österreichischer Impresario, von 1903 bis 1907 Direktor der Metropolitan Opera in New York.

¹³ Laura Henriette d’Oremieux Roosevelt (1858–1945), Ehefrau von James West Roosevelt (1858–1896), Physiker.

¹⁴ Theodore Roosevelt (1858–1919), amerikanischer Politiker (Republikaner), von 1901 bis 1909 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika; Cousin von James West Roosevelt.

¹⁵ William Rockefeller (1841–1922), amerikanischer Unternehmer.

¹⁶ John Davison Rockefeller (1839–1937), amerikanischer Unternehmer.

¹⁷ William Collins Whitney (1841–1904), amerikanischer Politiker (Demokrat) und Unternehmer.

¹⁸ Walter Johannes Damrosch (1862–1950), amerikanischer Dirigent deutscher Herkunft, von 1885 bis 1928 Dirigent der *New York Symphony Society*.

¹⁹ Leopold Damrosch (1832–1885), amerikanischer Dirigent deutscher Herkunft, Gründer der *New York Symphony Society* (1878).

²⁰ Henry Osborne Havemeyer (1847–1907), amerikanischer Unternehmer, Gründer der *American Sugar Refining Company* (1891).

süßen Zuckerkönigin, Emil Boas²¹ von der Hamburger Dampfer-Linie, Felix Mottl und seinen Kollegen Kogel²² aus Frankfurt a. M., der als gastirender Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in New-York ist, sowie H. H. Wetzler, den jüngsten der New-Yorker Orchester-Dirigenten.“²³

Woody Allens Filmfigur Leonard Zelig gleich, taucht Wetzler inmitten der Berühmtheiten auf, die das ‚Gilded Age‘ verkörperten. Bereits ein knappes Jahr zuvor hatte ihn derselbe Journalist in den deutschsprachigen *Mississippi-Blättern* vorgestellt:

„Es ist wirklich die höchste Zeit, daß ich Ihnen von Hermann Hans Wetzler berichte. Wetzler ist unser neuester Konzert-Dirigent. Wie er das geworden ist, hat entschieden etwas Originelles. Eines Morgens erwachten wir und Herr Wetzler war da. [...] Sechs Symphonie-Konzerte in Carnegie-Hall, New Yorks vornehmstem Konzert-Saal, kündigte Herr Wetzler an, mit Solisten allererster Klasse. Man war sprachlos. ‚Saperlipopette!‘ wie der Franzose zu sagen pflegt – wie hatte Wetzler das fertig gebracht? ‚Who the devil is Wetzler anyhow?‘ fragte Einer den Andern.“²⁴

Als gut 100 Jahre später die Kisten mit Wetzlers Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich angeliefert wurden, war sein Name vergessen. Dass in den verstaubten und von Schädlingsfraß befallenen Brief- und Dokumentenmappen bedeutendes musikhistorisches Quellenmaterial vor sich hin schlummerte, wurde klar, als beim ersten Sichten Briefe und Postkarten von musikalischen Größen wie Richard Strauss und Arthur Nikisch zum Vorschein kamen.

1870 in Frankfurt am Main geboren, war Wetzler in den USA aufgewachsen. Nach dem Studium am Dr. Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt am Main, neben anderen bei Clara Schumann, wirkte Wetzler als vielseitiger Musiker in New York, wo er um die Jahrhundertwende ein eigenes Orchester gründete. Es folgte ab 1905 eine Karriere als Theaterkapellmeister und Komponist in Deutschland und später in der Schweiz. Nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs kehrte Wetzler nach New York zurück, wo er 1943 starb.

Wetzlers Nachlass hatte im Haus seiner letzten Lebensgefährtin Doris Oehmigen in Ascona gelagert. Es ist der Umsicht der Familie der Großnichte Ursula Siegfried-Nägeli zu verdanken, dass der Nachlass vor der Vernichtung bewahrt wurde. Im Mai 2006 fand die Sammlung dank der Vermittlung von Peter Siegfried über Umwege ihren Weg in die Zentralbibliothek Zürich.

²¹ Emil Leopold Boas (1854–1912), amerikanischer Reeder und Philantrop deutscher Herkunft.

²² Gustav Friedrich Kogel (1849–1921), deutscher Dirigent.

²³ Henry F. Urban, Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 7, 6.1.1904, zitiert nach CH-Zz Mus NL 145: E 1904 a: 14.

²⁴ Henry F. Urban, Mississippi-Blätter (St. Louis, Mo.), 25.1.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 32.

Besondere Erwähnung verdienen die gut zwei Laufmeter Briefe und Rezensionen, die Doris Oehmigen im Lauf der 1980er Jahre in scheinbar zufälliger Auswahl dem Kirchenmusiker Prof. Hans Lonnendonker in Saarbrücken übergeben hatte. Diese Sammlung kam im Herbst 2009 bei Aufräumarbeiten in der *Hochschule für Musik Saar* in Saarbrücken zum Vorschein. Im Sommer 2010 konnte sie nach Zürich überführt und in den Nachlass integriert werden.

Einleitung

Die Darstellung des künstlerischen Lebenswerks Hermann Hans Wetzlers ist nicht denkbar ohne eine Rückschau auf die Geschichte der musikalischen Biographik. Bis vor kurzem galt das Genre als problematisch. Zu sehr hatten sich die Errungenschaften der strukturellen und der sozialen Geschichtsschreibung als geistiges Allgemeingut festgesetzt, gewaltig und anhaltend war die Gegenreaktion auf das Erbe der Musikerbiographien, die eigentlich schon seit Beginn der musikwissenschaftlichen Disziplin im Zwielficht gestanden hatten. Der 1885 von Guido Adler zugewiesene Platz der „Biographistik“ als „Hilfswissenschaft“ innerhalb der „Historischen Musikwissenschaft“ sollte nicht mehr verlassen werden²⁵, selbst die substantiellsten Versuche, von Hermann Abert 1920²⁶ und von Walther Vetter 1959²⁷, die Gattung auf theoretischer Ebene zu fundieren und in gewisser Weise zu rehabilitieren, änderten nichts daran. Es wurde in erster Linie Kompositionsgeschichte betrieben, in der Gewissheit, „daß biographische Momente zwar in die Entstehung, die Genesis eines Werkes eingreifen, aber über dessen Sinn und ästhetische Geltung nichts besagen.“²⁸ Die Fokussierung auf das autonome Kunstwerk und die daraus resultierende Trennung zwischen „Leben“ und „Werk“ stellte bis in die 1980er Jahre den Normalfall dar. Bemerkenswert klein, verglichen mit der Geschichtswissenschaft, blieb das Interesse innerhalb der Musikwissenschaft an der Problematik der Biographik. Einen Übergang zu den Entwicklungen der letzten 20 Jahre bildet rückblickend Hermann Danusers Vermittlungsversuch zwischen Biographik und Hermeneutik von 1990, in dem er neue Anwendungsbereiche formuliert, ohne allerdings die Biographik aus ihrem Hilfsstatus zu entlassen.²⁹

Die entscheidenden Impulse kamen indessen von außerhalb. Während im anglophonen Raum auch im wissenschaftlichen Rahmen ungebrochen Künstlerbiographien verfasst wurden, in die ab den 1990er Jahren die Wirkung der struktur- und sozialgeschichtlichen Welle der 1970er Jahre einzufließen begann, führte diese im deutschen Sprachraum verstärkt zu einer

²⁵ Vgl. Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 10 und S. 16–17.

²⁶ Vgl. Hermann Abert, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 417–433.

²⁷ Vgl. Walther Vetter, *Gedanken zur musikalischen Biographie*, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 132–142.

²⁸ Carl Dahlhaus, *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1975, S. 82.

²⁹ Vgl. Hermann Danuser, *Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in: Josef Kuckertz / Helga de La Motte-Haber / Christian Martin Schmidt / Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber 1990, S. 596.

Neubesinnung. So war etwa das Modell der Komponisten-Monographien der vom Laaber-Verlag initiierten Reihe „Große Komponisten und ihre Zeit“ seit ihrem Beginn 1982 ohne erzählte Biographie angelegt. Stattdessen folgten auf eine stichwortartig verfasste Lebenschronik disparat angelegte Kapitel zu verschiedensten Bereichen, von kompositions- bis hin zu sozialgeschichtlichen Fragestellungen. Verschiedenes ist seither hinzugekommen, etwa die „quantitative Methode“³⁰ der Soziologie oder Rudolf Vierhaus’ „lebensweltlicher“ Ansatz, „strukturanalytische Methoden der Sozialwissenschaft mit phänomenologischen Methoden der Kulturwissenschaften [zu] verbinden“³¹, den Laurenz Lütteken 2000 auf die Musikwissenschaft übertrug und gerade auch hinsichtlich der Werkanalyse den Versuch postulierte, „kompositorische und im weitesten Sinne soziale Wirklichkeiten in Relation zu bringen“.³²

Eine erweiterte Sicht ist auch bei Wetzler als vielseitige, aber weitgehend unerforschte Musikerpersönlichkeit angebracht. Dabei gilt der Titel „Musikalischer Alltag“ in doppeltem Sinn. Zum Einen zielt er auf die streckenweise dichte Beschreibung des Arbeitsalltags eines Musikers, ermöglicht durch eine spezifische Quellenlage. Im Gegensatz zur „Alltagsgeschichte“, die ursprünglich der Erforschung der unteren Gesellschaftsschichten zgedacht war, kommen hier allerdings Berufe zur Sprache, die gemeinhin als eminent ehrenvoll erachtet werden: Kapellmeister und Komponist. Die Überschrift weist andererseits auf die relative Unbekanntheit Wetzlers hin. Wenn auch vorübergehend in Kontakt mit ersten Bühnen, blieb er doch letztlich als Dirigent neben den großen Namen einer von vielen. Mehr noch trifft dies für den Komponisten Wetzler zu, dessen Musik neben den wenigen Werken der Zehner- und Zwanzigerjahre, welche die Zeit überdauert haben, so etwas wie den musikalischen Alltag darstellte.

Wenn es also gilt, Wetzler als „Individuum, das die Charakteristika einer Gruppe, eines sozialen Raumes, einer Epoche verkörpert“³³, zu erforschen, so geschieht dies in drei Schritten. Das erste Kapitel beschreibt Wetzlers musikalischen Werdegang entlang den „Stationen“ seines Wirkens. Aufgrund der Dichte der im Nachlass enthaltenen Brief- und

³⁰ Vgl. dazu Bernhard Schrammek, *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646)*, Kassel 2001 (= *Musiksoziologie* 9), S. 15.

³¹ Rudolf Vierhaus, *Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Geschichtsschreibung*, in: Hartmut Lehmann (Hrsg.), *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, Göttingen 1995 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 1), S. 14.

³² Laurenz Lütteken, *Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 38.

³³ Hans Erich Bödeker, *Biographie. Annäherung an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand*, in: ders. (Hrsg.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 18), S. 57.

Rezensionensammlung ergibt sich der Zwang zu einer starken Selektion aus der Datenfülle. Schwerpunkte bilden Wetzlers Tätigkeit als Musiker und deren öffentliche Rezeption, daneben seine Berichte von den verschiedenen „Stationen“ und insbesondere von Zusammenkünften und Unterhaltungen mit namhaften Zeitgenossen. Festgehalten sind diese Berichte in den Briefen Wetzlers an seine Frau und später seine zweite Lebensgefährtin, von denen er aus verschiedenen biographischen Gründen öfter getrennt lebte, sowie an eine Cousine in Chicago, an die er periodisch tagebuchartige Zusammenfassungen des Erlebten sandte. Die damit verbundene Form der quellennahen Beschreibung, die den Umgang mit musikalischen Begebenheiten mit entsprechender historischer Distanz und *Couleur locale* vermittelt, stellt freilich nur einen ersten Schritt dar in der Untersuchung dieser Verflechtungen. Systematischen Fragestellungen, die sich daraus ergeben, wird gesondert nachgegangen, so am Ende des ersten Kapitels zu Alltag, Geld und Gesinnung, ausführlicher in den nachfolgenden Kapiteln zu Wetzlers Rolle als Dirigent und als Komponist.

Das Kapitel *Wetzler als Dirigent* beleuchtet die Ausbildung und die Karrieremöglichkeiten, die sich Wetzler als jungem Musiker anboten, seine Auffassung von Interpretation um die Jahrhundertwende und schließlich seinen Dirigierstil, die Schlagtechnik, die von der Presse mehrfach dokumentiert wurde. Dieses Kapitel betritt insofern Neuland, als sich neben der intensiven Beschäftigung mit der Geschichte und Theorie der musikalischen Interpretation bis heute kein eigener Zweig herausgebildet hat, der sich mit dem Beruf des Dirigenten beschäftigt. Begriffe wie „Dirigentenforschung“ etwa oder „Dirigierforschung“ existieren nicht, wenngleich in jüngerer Zeit Arbeiten zu einzelnen Dirigentenpersönlichkeiten erschienen sind, die wissenschaftlichem Ansprüchen genügen, wie etwa die Biographien von Richard Fifiield zu Hans Richter von 1993³⁴ oder von Richard Osborne zu Herbert von Karajan von 1998.³⁵ Der britischen „biographisch-narrativen Praxis“ entsprechend kommen diese ohne spezifische Fragestellungen zum künstlerischen Handwerk des Kapellmeisters aus.³⁶ Einen frühen Meilenstein bildet in dieser Hinsicht Hans-Joachim Hinrichsens umfassende Untersuchung zum Wirken und Denken Hans von Bülows von 1999.³⁷ Häufig wird dem Problem der Neuartigkeit begegnet, indem die Untersuchungen in Form von

³⁴ Christopher Fifiield, *True artist and true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford 1993.

³⁵ Richard Osborne, *Herbert von Karajan. A life in music*, London 1998

³⁶ Vgl. dazu Michael Jonas, *Britische Biographik*, in: Christian Klein (Hrsg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009, S. 295.

³⁷ Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (= *Beihefte zum ‚Archiv für Musikwissenschaft‘* 46).

Sammelbänden verfasst werden, wie etwa zu Karajan³⁸ oder kürzlich zu Weingartner³⁹. Einen großen Platz nehmen immer noch Lebensbeschreibungen zu Dirigentenpersönlichkeiten ein wie diejenigen von Frithjof Haas zu Hermann Levi⁴⁰, Hans von Bülow⁴¹ und Felix Mottl.⁴² Daraus spricht die hohe Fachkompetenz des Dirigenten Haas, die allerdings von innen her auf das Handwerk und seine Bedingungen gerichtet ist. Seltener indessen sind Untersuchungen, die sich einerseits mit dem absoluten Kern dieses Handwerks, mit der Schlagtechnik und der Körperlichkeit allgemein auseinandersetzen, andererseits aber auch mit den beruflichen Rahmenbedingungen, die oft als selbstverständlich vorausgesetzt werden und sich so der Reflexion entziehen.

Mit dem nachgestellten Kapitel „Wetzler als Komponist“ schließlich ergibt sich die in der Biographik zur klassischen Form geronnene Anordnung „Leben und Werk“. Im Gegensatz dazu stehen aber hier nicht die Werke im Vordergrund, sondern entsprechend der Kapitelüberschrift die Frage, in welchem Selbstverständnis Wetzler diese komponiert hat. Insofern trägt das Kapitel mentalitätsgeschichtliche Züge. Entlang verschiedener Werkgruppen wird die Funktion untersucht, die jeweils dem ‚Komponieren‘ als künstlerische Handlung zukam. Im selben Maß, in dem Wetzlers musikalische Haltung in Texten, Korrespondenz und Werken sichtbar gemacht wird, erscheint kontrastierend dazu deren Rezeption in der zeitgenössischen Presse. Das Kapitel folgt entlang den Werkgruppen Wetzlers kompositorischer Entwicklung. Charakterisierende Begriffe bilden den Leitfaden von der Ausbildung über verschiedene Stadien des eher marginalen, situationsbezogenen Schaffens bis zur öffentlichen Anerkennung als Komponist, der sich infolge veränderter Bedingungen mehrfach gezwungen sah, diese Identität neu zu schaffen.

Die Quellenlage zu Wetzler ist überschaubar. Der größte Teil seines Nachlasses befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich. Darin ist bis auf wenige Ausnahmen Wetzlers kompositorisches Werk enthalten, etwa drei Viertel davon als Autograph: Eine Oper, eine Bühnenmusik, acht Orchesterwerke, ein Violinkonzert, zwei Streichquartette, einige kleinere Werke für Klavier, ferner 18 Lieder und Liedgruppen, ebenso viele meist kleinere

³⁸ Lars E. Laubhold / Jürg Stenzl (Hrsg.), *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretationen*, Salzburg 2008.

³⁹ Simon Obert / Matthias Schmidt (Hrsg.), *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009.

⁴⁰ Frithjof Haas, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995.

⁴¹ Frithjof Haas, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002.

⁴² Frithjof Haas, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006.

Chorkompositionen sowie Bearbeitungen vor allem Bach'scher Werke. An Schriften hinterließ Wetzler neben zwei in Fragmenten erhaltenen Vortragsreihen einen Sammelband, der einige seiner gut ein Dutzend meist kürzeren Texte enthält. Die rund 10'000 Briefe sowie 6'000 Programme und Rezensionen dokumentieren beinahe Wetzlers volle Lebensspanne, selbst die Dokumente aus den letzten Lebensjahren in New York sind erhalten. Hinzu kommen eine umfangreiche Fotosammlung sowie amtliche und persönliche Dokumente. Das wichtigste Corpus außerhalb der Zentralbibliothek Zürich bildet die etwa zu vier Fünfteln erhaltene Sammlung von Wetzlers Dirigierpartituren und Klavierauszügen. Oehmigen hatte diese nach Wetzlers Ableben dem Collegio Papio in Ascona geschenkt, einem Ableger des Benediktinerklosters Einsiedeln. Die Noten wurden später nach Einsiedeln überführt, wo sie heute noch lagern.

Tonaufnahmen mit Werken oder unter der Mitwirkung Wetzlers sind keine überliefert, obwohl in der Korrespondenz verschiedentlich Pläne dazu genannt sind. Einziges Zeugnis bilden vier Acetat-Platten mit Probeaufnahmen von Frédéric Chopins Etüde op. 10,1 mit Wetzler am Klavier, entstanden Mitte der Dreißigerjahre in der Schweiz.⁴³

Die relative Bekanntheit Wetzlers in Deutschland bis in die 1930er Jahre hinein spiegelt sich in den zeitgenössischen Lexikon-Einträgen, allen voran dem Riemann-Lexikon von 1929.⁴⁴ Die Zäsur durch die nationalsozialistische Herrschaft überlebte Wetzlers Name teilweise, die zwölfte Riemann-Auflage (1961) nennt ihn⁴⁵, danach erscheint er im deutschsprachigen Raum erst wieder 2007 in der MGG.⁴⁶ Ungebrochen verlief die Beachtung in England, Karl Geiringers Artikel in der vierten Auflage des Grove von 1940 ist äußerst kenntnisreich⁴⁷ und bildet die Grundlage für alle nachfolgenden Fassungen.

Die einzige musikwissenschaftliche Untersuchung mit Einbezug Wetzlers ist Peter Cahn's Monographie zum Frankfurter Hoch'schen Konservatorium von 1979⁴⁸, allerdings beschränkt sie sich mangels Quellen auf dessen Namensnennung. Hans Lonnendonker (Saarbrücken) verfasste wohl in den Achtziger- oder Neunzigerjahren einen Text zu Wetzler, der

⁴³ CH-Zz, Mus NL 145: K 1–4.

⁴⁴ *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 11. Aufl., bearb. von Alfred Einstein, Berlin 1929, S. 2019f.

⁴⁵ [Artikel] *Wetzler, Hermann Hans*, in: *Riemann Musik Lexikon*, 12. Auflage, Personenteil Band 2, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Mainz 1961, S. 918–919.

⁴⁶ Eva Martina Hanke, [Artikel] *Wetzler, Hermann (Hans)*, in: *MGG* 2, Personenteil Band 17, Kassel 2007, Sp. 841–842.

⁴⁷ Karl Geiringer, [Artikel] *Wetzler, Hermann Hans*, in: Henry Cope Colles (Hrsg.), *Grove's dictionary of music and musicians*, Ergänzungsband, London 1940, S. 672–673.

⁴⁸ Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

unveröffentlicht geblieben ist.⁴⁹ Die Richard-Strauss-Literatur verzeichnet, wenn auch nur knapp, Wetzlers Mitwirkung bei Strauss' USA-Premiere. Die Thomas-Mann-Literatur kennt Wetzler neben Adorno als mögliches Vorbild für Wendell Kretzschmar in *Doktor Faustus*.⁵⁰ Die Kurt Weill-Forschung weiß von den Bemühungen des 19-jährigen Weill um Kompositionsunterricht bei Wetzler in Köln.⁵¹ In Nina Okrassas Peter-Raabe-Monographie von 2004 taucht Wetzler in Zusammenhang mit seiner jüdischen Herkunft auf.⁵² Der Wissensstand bezüglich Wetzler allgemein beschränkt sich auf Karl Geiringers inzwischen stark geschrumpften New-Grove-Artikel von 1980/2001. Durch das Internet hat nun seit Eintreffen des Nachlasses 2006 in der Zentralbibliothek Zürich eine verstärkte Verbreitung eingesetzt. Am Anfang stand hier das Nachlassverzeichnis, das seit 2008 online einsehbar ist.⁵³

Ganz unabhängig von der nun öffentlichen Zugänglichkeit des Nachlasses veröffentlichte das deutsche Label CPO 2009 zwei Orchesterwerke Wetzlers, eingespielt durch die Robert-Schumann-Philharmonie Chemnitz unter Frank Behrmann.⁵⁴ Es handelt sich dabei um die ersten veröffentlichten Aufnahmen Wetzlerscher Werke überhaupt.⁵⁵ Vorangegangen war die öffentliche Aufführung von *Visionen* op. 13 im Juni 2008 in Chemnitz, wahrscheinlich die erste posthume Aufführung eines Orchesterwerks Wetzlers.

⁴⁹ Ein gut 40-seitiges, von Prof. Hans Lonnendonker verfasstes Typoskript zu Wetzler befindet sich im Besitz der Familie Lonnendonker.

⁵⁰ Vgl. Thomas Schneider, *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns ‚Doctor Faustus‘*, Berlin 2005 (= *Literaturwissenschaft* 1), S. 143.

⁵¹ Vgl. David Drew, *Kurt Weill. A handbook*, London 1987, S. 55.

⁵² Vgl. Nina Okrassa, *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln 2004, S. 290.

⁵³ <http://www.zb.uzh.ch/spezielsammlungen/musikabteilung/nachlaesse/einzelne-nachlaesse/003789/index.html.de>.

⁵⁴ Hermann Hans Wetzler, *Visionen op. 12; Assisi. Legende für Orchester op. 13*, Georgsmarienhütte: CPO 2009 (cpo777 412-2).

⁵⁵ Kurz zuvor entstand in der Zentralbibliothek Zürich anlässlich eines öffentlichen Konzerts eine Aufnahme von *Fünf Gedichte von Robert Burns* op. 8 und *Zwei Gedichte von Michelangelo* op. 9.

Editorische Notiz

Wetzler, der in den USA schreiben gelernt hatte, beherrschte zwar die deutsche Schrift, schrieb jedoch fast immer in lateinischer Schrift; auf den Gebrauch des „sz“ („ß“) verzichtete er konsequent. Zudem wechselte er öfter mitten im Brieftext zwischen Deutsch und Englisch, wobei er im Deutschen mit dialektalen Färbungen spielte, vor allem des Sächsischen und des Schweizerdeutschen. Diese wie auch allgemein orthographische Eigenheiten sind nur in vereinzelten Fällen markiert. Ebenso ist die Interpunktion, die in Wetzlers schriftlichem Deutsch vom englischen Gebrauch geprägt ist, belassen worden. Die im englischsprachigen Raum üblichen hochgestellten Anführungs- und Schlusszeichen („ ”) sind aufgrund des teilweise gemischten Sprachgebrauchs Wetzlers durchgehend durch die im deutschsprachigen Raum gebräuchliche Anordnung („ “) wiedergegeben. Hervorhebungen wie Unterstreichungen erscheinen in Kursivschrift.

I Stationen

1. USA I

Wetzler war zweisprachig. Sein Vater Charles stammte aus Böhmen⁵⁶, war Mitte des 19. Jahrhunderts⁵⁷ in die USA ausgewandert und gehörte zu den frühen Siedlern von Chicago.⁵⁸ Seine Mutter Anna, eine geborene Rothschild, war eine in Frankfurt ausgebildete Pianistin.⁵⁹ Beide waren jüdischer Abstammung. Sie hatten sich in Deutschland kennengelernt und blieben dort bis zur Geburt ihres Sohnes Hermann Hans⁶⁰ am 8. September 1870 in Frankfurt am Main.⁶¹ Anschließend zog die junge Familie nach Chicago, wo 1874 Wetzlers Schwester Minna zur Welt kam.⁶² Den ersten Klavierunterricht erhielt der kleine Hermann möglicherweise noch bei seiner Mutter⁶³, die aber starb, als die Kinder noch klein waren.⁶⁴ Diese kamen daraufhin vorübergehend zur Familie der Tante, Charlotte Rudolph-Wetzler, die ebenfalls in Chicago lebte. „Ihr Lieben in Chicago seid meinem Herzen am allernächsten; sind doch die einzigen schönen Erinnerung[en] meiner unerfreulichen Kinderjahre so eng mit Eurem Hause verknüpft“, schrieb Wetzler knapp 20 Jahre später an seine Cousine Bertha Rudolph.⁶⁵

⁵⁶ Vgl. undatierter Lebensbericht von Charles Wetzler (CH-Zz, Mus NL 145: Cb 2).

⁵⁷ Vgl. George Engelhard an Wetzler, New York, N.Y., 24.02.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1939: 34).

⁵⁸ Vgl. Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2)

⁵⁹ Mündlicher Bericht der Familie Siegfried. Die Herkunft von Wetzlers Mutter ist nicht schriftlich belegt. Einziges schriftliches Zeugnis einer Pianistin namens Anna Rothschild gibt ein Konzertbericht von 1865: „Frankfurt a. M. [...] Fräul. A. Rothschild, eine talentvolle Schülerin des Herrn Lutz, veranstaltete eine Soirée, in welcher sie von den Herren Heermann, Becker, Brinkmann und Hill unterstützt wurde und namentlich in dem Quartette von H. Stähle zeigte, dass man noch Bedeutendes von ihr erwarten darf. Sie wirkte auch in dem Concerte der Frau Konewka-Martin mit, welches weiter von den Herren Lutz, Becker und Siedentopf unterstützt wurde.“ (Allgemeine musikalische Zeitung (Leipzig), 3. Jg., Nr. 26, 28. Juni 1865, Sp. 427). Es ist unklar, wo Anna Rothschild-Wetzler aufgewachsen ist. Ihre Nichte, die Frankfurter Pianistin Florence Bassermann-Rothschild (1863–1942), demnach die Tochter eines Bruders von Anna Wetzler-Rothschild, stammte aus England. Vgl. Lothar Gall, *Bürgertum in Deutschland*, Berlin 1989, S. 447. In Florence Bassermann-Rothschilds schriftlichem Deutsch sind die Spuren der englischen Muttersprache zu erkennen. Vgl. Florence Bassermann-Rothschild an Wetzler, Frankfurt a. M., 2.4.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1903: 52), in demjenigen von Anna Wetzler-Rothschild hingegen nicht. Vgl. Anna Wetzler-Rothschild an Carl Wetzler, Taus [heute: Domažlice/Tschechien], 29.6.1871 (CH-Zz, Mus NL 145: Cb 2 Beil).

⁶⁰ In der Geburtsurkunde lautete der Name „Hermann Saly Wetzler“. Vgl. notariell beglaubigte Aussage George Herbert Engelhards vom Februar 1939, CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1939: 34 Beil.

⁶¹ Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁶² Minna Wetzler (*10.1.1874). Vgl. <https://familysearch.org/pal:MM9.1.1/N778-4X6>.

⁶³ Vgl. Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁶⁴ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, 30. Juli 1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 10).

⁶⁵ Bertha Rudolph (1861–nach 1943). – Wetzler an Bertha Rudolph, 16.11.1896 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 4).

1881 zog die Familie Wetzler nach Cincinnati, wo die beiden Kinder zunächst am Klavier von der Liszt-Schülerin Cecilia Gaul unterrichtet wurden.⁶⁶ Wetzler erhielt zusätzlich Theorieunterricht bei Charles Baetens und Violinstunden bei Simon E. Jacobsohn.⁶⁷ Ab 1881 sind die ersten Auftritte bezeugt, mit Minna am Klavier, Hermann sowohl mit der Violine als auch am Klavier. Das Repertoire umfasste gängige virtuose Nummern wie Charles-Auguste de Bériots *Fantaisie, ou Scène de ballet* für Violine und Klavier, Mendelssohns *Spinnerlied* op. 67,3 oder Webers vierhändige Bearbeitung seiner *Aufforderung zum Tanze*, daneben aber auch Sonatensätze von Haydn, Mozart und Beethoven sowie Präludien und Fugen von Johann Sebastian Bach.⁶⁸

Die „Wetzler children“ galten gemeinhin als Wunderkinder, was dadurch verstärkt wurde, dass Hermanns Alter um zwei bis drei Jahre zu jung angegeben wurde. Dies wie auch Hermanns Hinwendung zur Violine entsprachen einer taktischen Maßnahme des Vaters⁶⁹, der sich von diesen Doppelauftritten mit gemischter Besetzung mehr Erfolg erhoffte, ungeachtet der Tatsache, dass Hermann sich mit zwei Instrumenten kräftemäßig zu verzetteln begann. So fand dieser am Klavier die größte Anerkennung, während er auf der Violine noch nicht weit genug war und die vier Jahre jüngere Minnie für ihr Alter zwar technisch souverän spielte, in ihrer künstlerischen Entwicklung aber noch nicht so weit war wie ihr Bruder:

„Miss Minnie, a young lady of about eight or nine summers, essayed the last movement of Mendelssohn's G minor concerto and two 'Songs without Words' by Mendelssohn with fair success, and gives great promise for future greatness. The boy, Herman, however, is far in advance of his sister, whose senior he also is by two or three years. He played on the piano with good technique and nice touch and phrasing a Prelude in G minor by Bach, Chopin's E flat Nocturne, op. 9, Nr. 2, and Mendelssohn's 'Spinning Song', as also the second and third movements from Saint-Saëns's G minor concerto, which he recently also has interpreted under Theodore Thomas with the orchestra. Master Wetzler's violin performances, however, were somewhat less satisfactory, and we would advise those who superintend the lad's future musical studies to let him devote himself exclusively to the piano, for which he seems better endowed, than to divide his musical efforts.“⁷⁰

Bedeutsam waren die Begegnungen mit zwei der berühmtesten Sängerinnen der Zeit. Am 1. Februar 1883 spielten die beiden Adelina Patti vor, die sie daraufhin zu sich nach Wales einlud. In einer Empfehlung schrieb Patti: „I am happy to find in the little girl of eight years,

⁶⁶ Undatierter Artikel über Minna Wetzler in einer amerikanischen Zeitung, ca. 1893 (CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/96: 46).

⁶⁷ Vgl. The Enquirer (Cincinnati, Ohio), 4.5.1939, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1939: 7.

⁶⁸ Vgl. Konzert in Cincinnati, Ohio, 30.3.1883, undatierter Zeitungsausschnitt (CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/96: 11).

⁶⁹ Vgl. Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁷⁰ The Musical Courier (New York, N.Y.), 23.4.1884 (CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/96: 20).

and the boy of eleven, two musical prodigies and I do not hesitate to express my embounded admiration, and predict for them the most flattering future.“⁷¹ Zu Weihnachten 1883 erfolgte ein Vorspiel in New York bei Marcella Sembrich, die Hermann daraufhin eine Czerny-Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers mit Widmung überreichte.⁷²

Waren die Kinder im Mai 1883 noch Klavierschüler von George Magrath⁷³ am *Conservatory of Music* in Cincinnati⁷⁴, so zog die Familie Anfang 1884 nach New York, wo die beiden am New York College of Music von Edmund Neupert⁷⁵ betreut wurden⁷⁶, Hermann erhielt zusätzlich Violinunterricht bei Sam Franko⁷⁷. 1884 und das Frühjahr 1885 waren geprägt von zahlreichen Auftritten, oft auch im Rahmen von „Musicales“⁷⁸ in Privathäusern.

2. Deutschland I

Der Vater, der unterdessen die deutsche Köchin Fanny Lederer geheiratet hatte, beabsichtigte, die Kinder „zur weiteren Ausbildung nach Deutschland zu schicken.“⁷⁹ Im Sommer 1885 spielten Hermann und Minnie Clara Schumann vor, worauf die beiden im Herbst ihr Studium am Dr. Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main aufnehmen konnten.⁸⁰ Das Konservatorium bildete in Deutschland und im englischsprachigen Raum einen der wichtigsten Anziehungspunkte, was durch den zur Legende gewordenen Kunstsinn der Stadt noch verstärkt wurde, oder wie es Wetzlers zeitweilige Mitstudentin Frances Grun rund 30 Jahre später ausdrückte: „Frankfurt gefiel uns allen ungemein. Die Atmosphäre der Stadt schien förmlich Kunst auszuatmen.“⁸¹ Dem entsprach auch die aus heutiger Sicht modern anmutende Studiengestaltung:

„Die *Studienpläne* der einzelnen Zöglinge wurden am Anfang eines jeden Semesters nach sorgfältiger Erwägung des individuellen Unterrichtsbedürfnisses festgestellt und im Laufe des Semesters revidiert, wobei auch die dem physischen Befinden der Zöglinge gebührende Rücksicht geübt wurde. In nicht wenigen Fällen mussten wir im Interesse der Gesundheit die Studienpläne reduzieren und dem allzugroßen

⁷¹ Adelina Patti an Charles Wetzler, Cincinnati, Ohio, 3.2.1883 (CH-Zz, Mus NL 145: Bep 4).

⁷² „Dem talentvollen lieben Hermann Wetzler zur Erinnerung. Marcella Sembrich. New York 24/12 1883“ (CH-Zz, Mus NL 145: Ca 12: 1).

⁷³ George Magrath (1857–1938), amerikanischer Pianist.

⁷⁴ Zeitungsausschnitt, Chicago, Ill., 13.1.1883 (CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/86: 14).

⁷⁵ Edmund Neupert (1842–1888), norwegischer Pianist und Komponist.

⁷⁶ New York Figaro, 13.1.1882, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/86, S. 18.

⁷⁷ Sam Franko (1857–1937), amerikanischer Violinist und Dirigent. – New York Figaro, 13.1.1882, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/86, S. 18.

⁷⁸ Amerikanisch-Englisch für „Hauskonzert“.

⁷⁹ Der Deutsche Correspondent (Baltimore, Md.), 18.3.1885, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/96: 24.

⁸⁰ Vgl. Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁸¹ Frances Grun, *Hans Thoma und Frances Grun. Lebenserinnerungen von Frances Grun*, hrsg. von Walter Kreuzburg, Frankfurt a. M. 1957, S. 29.

Eifer in den täglichen Uebungen Schranken auferlegen. Wohl erfordert das Studium der Kunst neben Talent und Begeisterung einen großen Fleiß; das Ziel lässt sich aber nicht erjagen und der Weg zu demselben darf nicht forcirt werden. Gegen die Ueberanstrengung rächt sich die physische und geistige Natur, indem die Kräfte erlahmen, während bei verständigem Maßhalten in den täglichen Uebungen nicht nur die nothwendige Stetigkeit des Studiums, sondern auch das Wachsthum der Leistungsfähigkeit gesichert werden. Selbstverständlich hängt auch sehr viel von der *Methode des Unterrichts* ab, insbesondere von der Fähigkeit des Lehrers zu individualisiren. Es liegt in der Natur der Sache, dass wir in dieser Hinsicht fortwährend neue Erfahrungen machen. Der Austausch und die Besprechung derselben bilden einen regelmäßigen Gegenstand der *Lehrerkonferenzen*, deren gute Wirkung auch im verflossenen Schuljahre wieder unverkennbar zu Tage getreten ist.⁸²

Diese Ausführungen stehen in Kontrast zum tradierten Bild des Direktors Bernhard Scholz, „der mehr geeignet gewesen wäre, einer Kaserne vorzustehen als einem Kunstinstitute, eher mit Rekruten als mit Jüngern einer hohen Kunst zu verkehren, jede freie Regung, jedes ‚überschüssige Talent‘, um wie viel mehr denn jedes geniale Moment unterdrückte“⁸³, so Hans Pfitzner. Wetzler muss gut mit ihm ausgekommen sein. Scholz bildete als Kompositions- und Kontrapunktlehrer die große Konstante in seinem Studium, das geprägt war von Lehrer- und Fächerwechseln sowie von einem einjährigen Unterbruch im Studienjahr 1888/89.⁸⁴ Diesen eingerechnet, dauerte es mit sieben Jahren ungewöhnlich lange. Hans Pfitzner etwa, der ein halbes Jahr nach Wetzler begonnen hatte, verließ das Konservatorium nach viereinhalb Jahren, der Schweizer Albert Quinche, der zeitgleich mit Wetzler eingetreten war, bereits nach vier Jahren. Ungewöhnlich war auch der Verlauf des Studiums. Während die Studenten, wie heute noch üblich, den instrumentalen Hauptfachlehrer die ganze Zeit über beibehielten, wechselte Wetzler auf dem Klavier nach einem Jahr von Marie Schumann zu Lazzaro Uzielli, setzte dann zwei Jahre aus, um mit einem Jahr Orgel bei Heinrich Gelhaar sich wieder ans Klavier heranzuwagen und schließlich nochmals für weitere zwei Jahr bei Marie Schumann zu studieren. Gleichsam als Fortsetzung und Abschluss seiner instrumentalen Doppelbelastung im Kindesalter wandte er sich zudem unter der Aufsicht von Hugo Heermann erneut der Geige zu, die er aber spätestens nach dem

⁸² *Achter Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums zu Frankfurt am Main. Ausgegeben am Schlusse des Schuljahres 1885/86*, Frankfurt a. M. 1886, S.11f. (Fettgedrucktes ist kursiv wiedergegeben.) Vgl. zudem Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979.

⁸³ Pfitzner, Hans, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947, S. 41.

⁸⁴ Vgl. *Elfter Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst*, Frankfurt a. M. 1889, S. 11. Der Grund für den Unterbruch erschließt sich nicht, scheint aber nicht nur künstlerischer, sondern allgemeiner Natur gewesen zu sein: „Hermann ist seit gestern wieder hier; es geht ihm besser, u. wir hoffen, daß wenn er mit einer Stunde am Tag zu arbeiten anfängt, es seiner Gesundheit nicht schaden wird.“ Minna Wetzler an Eugenie Schumann, 31.8.1889 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1889: 2).

Tod seines Vaters Ende November 1889 ganz beiseite legte.⁸⁵ Einen Kontrast dazu bildete der erwähnte Kompositions- und Kontrapunktunterricht bei Bernhard Scholz, der sich fast durch das gesamte Studium hinzog, ergänzt durch je ein Jahr bei Arthur Egidi und Iwan Knorr. Im Lauf des letzten Studienjahres 1891/92 nahm Wetzler zusätzlich privaten Kompositionsunterricht bei Engelbert Humperdinck, der in dieser Zeit am Hoch'schen Konservatorium nur für „Chorgesang“ und „Solfeggio“ angestellt war.⁸⁶

| Studienjahr | Fach/Lehrer |
|-------------|--|
| 1885/86 | Klavier: Marie Schumann Komposition: Bernhard Scholz |
| 1886/87 | Klavier: Lazzaro Uzielli Violine: Hugo Heermann Komposition: Bernhard Scholz |
| 1887/88 | Violine: Hugo Heermann Komposition: Bernhard Scholz Kontrapunkt: Arthur Egidi |
| 1888/89 | Wetzler nicht verzeichnet |
| 1889/90 | Orgel: Heinrich Gelhaar Kontrapunkt: Bernhard Scholz |
| 1890/91 | Klavier: Marie Schumann Kontrapunkt: Iwan Knorr |
| 1891/92 | Klavier: Marie Schumann Komposition: Bernhard Scholz; privat auch bei Humperdinck |

Tabelle 1: Wetzlers Studium am Dr. Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. Main, 1885–1892

In späteren Jahren hatte Wetzler in seinem Lebenslauf stets Clara Schumann als seine Klaviermeisterin genannt. Dies ist insofern richtig, als diese den Unterricht ihrer Töchter überwachte und deren Schüler ihr regelmäßig vorspielen mussten. Eugenie Schumann beschreibt das pädagogische Konzept in ihren Lebenserinnerungen:

„In Frankfurt begann für uns ein ganz neues Leben. Die Lehrtätigkeit unsrer Mutter trat in den Vordergrund unsrer Interessen, umso mehr als Marie und ich ihr bald helfend zur Seite gestellt wurden. Wie schön war es, mit ihr und für sie zu arbeiten, verwerten zu können, was wir bei ihr und durch sie gelernt hatten, sich bei ihr Rat holen, sie immer als letzte und höchste Instanz ansprechen zu können. Und wie freute es sie, wenn wir Erfolg hatten, und wie ungern nahm sie uns die guten Schüler ab, wenn wir diese so weit gebracht hatten, daß sie in ihre Klasse eintreten konnten, was doch wiederum unser Streben und unser Stolz war.“⁸⁷

⁸⁵ Vgl. Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁸⁶ Vgl. Daniela Thode an Wetzler, Schossdorf [häufiger: Schosdorf, heute Ubocze/Polen], 14.11.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bet 12): „[...] Sie thun sehr Recht daran, bei Herrn Humperdink zu studieren – ich weiss aus Erfahrung an meinem Bruder [Siegfried Wagner] wie er mit der grössten Gründlichkeit und der zartesten Gewissenhaftigkeit im Lehren, eine freie und breite Anschauung und ein ganz seltenes künstlerisches Feingefühl verbindet – ich glaube, dass sein Urtheil schwerlich zu irren vermag.“

⁸⁷ Eugenie Schumann, *Erinnerungen*, Frankfurt a. M. 1925, S. 285f.

Zu diesen Auserwählten zählte auch Minna Wetzler, die nach fünf Jahren bei Eugenie Schumann offiziell Schülerin Clara Schumanns werden durfte, über die Wetzler 1891 schrieb: „Wenn Frau Schumann nicht in Fft. wäre, so könnten mich keine 10 Gäule hier halten.“⁸⁸ Minnas Bindung an den Schumannschen Haushalt muss sehr eng gewesen sein, hatte doch die Stiefmutter Fanny Wetzler-Lederer vorübergehend die faktische Vormundschaft über Minna an Eugenie Schumann abgetreten.⁸⁹ Im Schumannschen Haus soll es auch zur Begegnung mit Johannes Brahms gekommen sein.⁹⁰

Beziehungen zu namhaften Persönlichkeiten waren vor allem gegen Ende der Studienzeit 1892 zahlreich. Allen voran zu nennen ist der Maler Hans Thoma, der später auch Wetzlers Taufpate werden sollte, ferner der Kunsthistoriker Henry Thode, dessen langjährige Freundschaft zu Thoma Ende der 1880er Jahre in Frankfurt ihren Anfang hatte, sowie dessen Frau Daniela Thode⁹¹, Cosima Wagners älteste Tochter aus ihrer ersten Ehe mit Hans von Bülow, mit der Wetzler bis in die 1930er Jahre einen Briefwechsel aufrecht erhielt. Zu Cosima selbst soll ebenfalls eine freundschaftliche Verbindung bestanden haben, zumindest von Seiten Minnas.⁹²

Im selben gesellschaftlichen und geistigen Umfeld mit nationalistischer Kunstauffassung bewegte sich der „Kreis“ der Mitstudenten, der sich in der Art des sich gleichzeitig bildenden Georgeschen als solchen bezeichnete und im Kern aus Hans Pfitzner, James Grun, und Paul Nikolaus Cossmann bestand.⁹³ Grun, der Autor des Textbuches zu Pfitzners Opernerstling *Der arme Heinrich*, studierte im Studienjahr 1890/91 neben Klavier „Declamation und Mimik“, ein damals wählbares Fach am Hoch'schen Konservatorium. Cossmann, der Sohn des Professors für Violoncello und Gründungsmitglieds des Hoch'schen Konservatoriums, Bernhard Cossmann, studierte Violoncello. Dem „Kreis“ zugewandte Personen waren Wetzler, der Klarinettist und Wetzlers späterer Schwager Carl Dienstbach, dessen Bruder Theodor, zu dieser Zeit mit Gruns Schwester Frances, der späteren Lebenspartnerin Hans

⁸⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

⁸⁹ Vgl. Fanny Wetzler an Eugenie Schumann, Frankfurt a. M., 13.8.1890 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1890: 1):

„Nach unserer letzten Unterredung, in der ich *Ihnen allein* die Disposition über Minnie einräumte, [...]“.

⁹⁰ Doris Oehmigen an Lothar Band, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1947: 2).

⁹¹ Bereits 1891 berichtete Wetzler an Daniela Thode über die Entstehung des „Armen Heinrich“ von Hans Pfitzner. Vgl. Wetzler an Lini Dienstbach, Frankfurt a. M., 21.10.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1891/96: 1).

⁹² Undatierter Zeitungsausschnitt, ca. 1894 (CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/96: 50): „She [Minna] is quite intimate with Mrs Richard Wagner, to whom she refers as a most delightful personage.“

⁹³ Thomas nachmalige Lebensgefährtin Frances Grun beschrieb den „Kreis“ in ihren Lebenserinnerungen: „Bildschön, von feuersprühender Lebhaftigkeit und voll Kunstbegeisterung sammelte mein Bruder James bald einen Kreis gleichgesinnter junger Menschen um sich. Hans Pfitzner, ein blonder, junger Musiker (der später berühmt gewordene Komponist), wurde sein unzertrennlicher Freund und war fast täglich bei ihm zu Hause.“ Frances Grun, *Hans Thoma und Frances Grun. Lebenserinnerungen von Frances Grun*, hrsg. von Walter Kreuzburg, Frankfurt a. M. 1957, S. 22.

Thomas, liiert⁹⁴, sowie besagte Frances Grun und deren Schwester Eleanor.⁹⁵ Die charismatischste Figur in diesem Umfeld war zweifellos James Grun, dessen jugendlich-schwärmerische Art eine starke Wirkung auf seine Mitstudenten entfaltete und den Wetzler 1891 noch zu seinem engeren Freundeskreis zählte:

„Meine Gesellschaft besteht aus 3 Freunden (in meinem Alter). 1) Hans Pfitzner, ein Name den Du jedenfalls später noch öfters hören wirst. Er hat die Musik zu Ibsens ‚Fest auf Solhaug‘ geschrieben die voraussichtlich demnächst im Wiener Hof Burgtheater zu Aufführung gelangen wird. Die beiden andern heissen Dienstbach und Grun.“⁹⁶

In dieser „Gesellschaft“ lernte Wetzler auch seine zukünftige Braut, Carl Dienstbachs jüngere Schwester Lini, kennen. Über die gemeinsamen Reisen zur Familie Dienstbach berichtete später Hans Pfitzner:

„Er [Carl Dienstbach] stammte aus Usingen im Taunus, einem kleinen Landstädtchen, wo sein Vater Gerbermeister war. Manchmal am Samstag, wenn Karl nach Hause reiste, um den Sonntag mit seinen Eltern und Geschwistern zu verbringen, nahm er einen oder einige seiner Freunde mit, die dann in dem bescheidenen, aber gemütlichen Häuschen übernachten konnten und am Tage danach die Gerberei mit ihrem Drum und Dran besichtigen. Grun und ich waren so manches Mal draußen.“⁹⁷

Wetzler scheint in diesem Kreis von Gleichaltrigen keine zentrale Rolle zugekommen zu sein, selten findet er in den Erinnerungen seiner Zeitgenossen Erwähnung.⁹⁸ Der Zugang zu den anderen jungen Musikern am Konservatorium gestaltete sich offenbar nicht immer ganz einfach: „[...] da ich das verderbte und läppische Mannsvolk nicht sonderlich liebe (99 aus 100 sind doch für was anständiges nicht zu gebrauchen), so suche ich meine Zuflucht bei den Frauen.“⁹⁹ Auf diese Weise in sich gekehrt, wird er von den anderen jungen Männern als

⁹⁴ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 12.9.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 34): „Theodor’s Correspondenz mit Frances scheint jetzt aufzuhören; sie haben sich wenigstens gegenseitig ihre Briefe zurückgegeben + sie verbrannt.“

⁹⁵ Eleanor Grun war ab 1893 vorübergehend mit Paul Cossmann verlobt. 1893 berichtete Lini Dienstbach an Wetzler: „Paul Coßmann + Elly Grun sind noch verlobt + werden ganz bald heiraten.“ Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 12.9.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 34). Vom Ende der Beziehung berichtete Lini ebenfalls: „Übrigens ist E. ja ganz auseinander mit P. C. + macht so oberflächlich einen recht netten, guten Eindruck.“ Lini Dienstbach an Wetzler, undatiertes Brieffragment, ca. 1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/99: 2: 11).

⁹⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

⁹⁷ Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947, S. 55f.

⁹⁸ Eine Ausnahme findet sich u. a. bei Wetzlers ehemaligem Mitstudent, dem Geiger Hermann Hock: „Zu meinem engeren Freundeskreis im Konservatorium gehörten zwei mit mir im gleichen Alter stehende Schüler: der Deutsch-Amerikaner Hermann Wetzler, Schüler von Uzielli (Klavier) und Direktor Scholz (Komposition), sowie Hans Pfitzner, Schüler von James Kwast und Iwan Knorr (Komposition). Schon frühzeitig hatten wir uns aneinander angeschlossen und manche köstliche Stunde bei den Klassikern gemeinsam verbracht.“ Hermann Hock, *Ein Leben mit der Geige. Erinnerungen an Blütezeiten des Musiklebens in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1950, S. 40.

⁹⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

schwache Persönlichkeit wahrgenommen worden sein.¹⁰⁰ Mit Sicherheit übte in dieser Hinsicht auch das Stotterleiden einen Einfluss aus, das Wetzler offenbar seit seiner Kindheit begleitete und die Kommunikation mitunter erheblich erschweren konnte.¹⁰¹ In einem Brief an seine Cousine Bertha Rudolph gewährte der zweiundzwanzigjährige Wetzler 1892 Einblick in sein Inneres:

„Du schreibst, ich möge mich Dir anvertrauen. – Glaube mir, das ich dieses Anerbieten zu schätzen weiss. Wo soll ich anfangen? Alles was ich denke und fühle ist so sehr intim! Ich habe einen starken Sinn für das Malerische in der Natur. Meine tiefsten und stärksten Gefühle gelangen immer zunächst in der Conception von Bildern zum künstlerischen Ausdruck; die Musik kommt bei mir eigentlich in zweiter Linie. Um Dir einen schwachen Begriff von meiner jeztigen Denkungs- und Empfindungsweise zu geben, will ich Dir zwei dieser Bilder beschreiben. 1) ‚*Nirwana*‘: grauer Himmel, sehr länglich gestreckte bräunliche Wolken, einige blaue Sterne. Zur Seite ein ziemlich massiver Thron auf welchem der schlafende Christus sitzt; auf den Stufen des Thrones der schlafende Ahasver (Personification der Menschheit.) Alle Details sind deutlich zu unterscheiden; sehen aber verschwommen aus, und als ob sie alle aus einem Stoff, respective Substanzlosigkeit geschaffen wären. –

2) ‚*Sonnenaufgang*‘: Nordische Landschaft. Links im Vordergrund wildbewachsene Felsen und niedrige Hütte; rechts und im Hintergrunde zu, tiefblaues Meer; ganz im Hintergrunde eine Anhöhe auf welcher man einen Pfad erblickt; zwischen der Anhöhe und den Felsen im Vordergrund ist ein tiefes Thal anzunehmen. Himmel sehr hell; Sonne golden, (*nicht* mit Farbe gemalt) und einzelne Strahlen, etwa so: [Zeichnung einer aufgehenden Sonne] Im Vordergrund ich selbst in einfachen braunem Gewande, mit sinnend, freudigem Gesichtsausdruck, den das süsse Publikum jedenfalls für idealisirt erklären würde; ein schönes Weib reicht mir mit der linken Hand ein Becher Wassers; mit der Rechten weist sie auf den Pfad auf der Anhöhe. –

Kannst Du Dir das vorstellen? Ich glaube auf solcher verzweifelten Art und Weise hat sich wohl noch keiner auszudrücken versucht. –

Meine Erzieher sind folgende: die Evangelien, Shakespeare, Carlyle’s Heroes and Hero Worship, David Copperfield, Wagners Schriften und Dichtungen und Hans Andersen wundervolle tiefsinnige Märchen.“¹⁰²

¹⁰⁰ James Grun, der mit seiner jugendlichen, zu Extremen neigenden Art heute wohl an der Schnittstelle von Populärkultur und bildender Kunst seinen Platz finden würde, zeichnete in einem Brief an Wetzlers spätere Frau Lini Dienstbach ein drastisches Bild: „Du bist ein *energischer, fester* Charakter. Hermann ist das *nicht*; Fleiss und Zähigkeit gehen ihm zwar den *Anstrich* als wäre er *stark*, – aber – s’ist Schwindel! – Hast Du also *wirkliches Interesse* für ihn, so *musst du* etwas für *ihn* thun. – Das ist dann *deine Pflicht* als der stärkere Theil! Abzuwarten, was er von selbst thun wird, hat keinen Zweck: denn von selbst passiert ihm eben nichts. – Überhaupt ist er *ohne dich* rettungslos verloren: er versumpft einfach, und verliert das bischen Künstlerthum, welches er bisher gezeigt hat.“ James Grun an Lini Dienstbach, 17.2.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1893: 2).

¹⁰¹ Dieses Stottern wird im Unterkapitel *Stationen – Schweiz: Thomas Mann* eingehender zur Sprache kommen.

¹⁰² Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

In dieser späten Studienzeit ist Wetzlers erste größere Komposition entstanden, die einsätzig gebliebene *Sinfonie in Es*.¹⁰³ Opernhafte plakativ in der Exposition, von einer Brahms'schen Reduktion im Seitenthema, verrät sie in der Durchführung die Schülerschaft des Beethovenverehrers Bernhard Scholz.¹⁰⁴ Die Uraufführung fand am 28. Februar 1892 unter der Leitung Wetzlers im Rahmen eines Abonnementskonzerts des Hoch'schen Konservatoriums statt:

„Diese Aufführung von gestern Vormittag begann mit einem Symphonie-Satz in Es-dur von Herm. Wetzler aus Chicago, einem Schüler der Anstalt und in der Composition speciell des Herrn Prof. Dr. Bernh. Scholz. Die Arbeit ist vor Allem ein ehrenvolles Zeugniß für das hohe Streben und die beträchtliche Compositionstechnik des sehr jungen Tonsetzers, aber zugleich auch ein Zeugniß von seiner bemerkenswerten Erfindungs- und Gestaltungskraft. Was die Arbeit bietet, ist allerdings nicht Alles gleichwertig, aber die Hauptthemen sondern sich durch ihren ausgeprägten Charakter gut von einander ab und fesseln zumeist auch, wie namentlich das in breitem Zug sich entwickelnde Eingangsthema, durch ihren ästhetischen Gehalt. Eine concisere Fassung des Ganzen, ein strafferes Anziehen der die einzelnen Teile verbindenden Fäden – bildlich gesprochen – würde den auch jetzt schon sehr erfreulichen und zu den besten Hoffnungen auf des Componisten weitere Leistungen berechtigenden Gesamteindruck des Stückes wohl noch steigern. Mit allem Grund wurde der junge Tonsetzer, welcher sein Werk mit Energie selbst leitete, durch großen Beifall und Hervorruf ausgezeichnet.“¹⁰⁵

Wetzler selbst war mit dem Stück wie auch mit der Aufführung offenbar zufrieden. Zudem offenbart seine Reaktion eine Diskrepanz zwischen Selbstwahrnehmung und Rezeption, die sich immer wieder zeigen wird:

„Keiner der Dreckspatzen vermag auf das Wesentliche des Stückes einzugehen. Nichts wie stereotype Bemerkungen und geistreicher Blödsinn. Die Aufführung war verhältnismässig gut; das Publikum höchst enthusiastisch, allein ich habe die Sache von der ernsten Seite betrachtet, und wirklich etwas dabei gelernt. – Das Orchester hat viel Vertrauen zu mir genommen, und ich leitete es mit Sicherheit.“¹⁰⁶

Es ist nicht klar, wie viel Musik Wetzler während seines Studiums tatsächlich komponiert hat. Das gute Dutzend kleinerer, teils Entwurf gebliebener Werke für Klavier und gelegentlich ein zusätzliches Instrument trägt den Charakter von Stilübungen, der Einfluss Mendelssohns ist unverkennbar. Verfolgt man das Repertoire der Übungs- und Prüfungskonzerte während der

¹⁰³ Hs. Partitur, CH-Zz, Mus NL 145: Acd 10.

¹⁰⁴ Dementsprechend fiel Scholz's Urteil aus: „Dem hochgelahrten Herrn Director Scholz gefällt dieselbe [die *Sinfonie in Es*] recht gut bis auf die Quintessenz des Stücks. Er meint meine Sachen hätten zu viel ‚stürmische Leidenschaft‘ und ‚Weltschmerz‘.“ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

¹⁰⁵ Frankfurter Journal, 277. Jg., Nr. 160, Montag, 29.2.1892, Abendblatt, S. [2], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1892: 2.

¹⁰⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 4).

Studienzeit Wetzlers am Hoch'schen Konservatorium von 1885 bis 1892, so ist Mendelssohn von den modernen Komponisten der mit Abstand meistgespielte, weit etwa vor dem inoffiziellen künstlerischen Schirmherrn Robert Schumann, irdisch vertreten durch Clara, und weit noch vor Brahms.

| Schuljahr (Aufführungen) | 1885/86 (32) | 1886/87 (37) | 1887/88 (40) | 1888/89 (36) | 1889/90 (35) | 1890/91 (32) | 1891/92 (40) | Total |
|-----------------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-------|
| Beethoven | 12 | 33 | 37 | 17 | 39 | 20 | 33 | 191 |
| Mozart | 20 | 27 | 31 | 28 | 18 | 22 | 25 | 171 |
| Mendelssohn | 20 | 22 | 21 | 14 | 14 | 14 | 23 | 128 |
| Schumann | 12 | 13 | 16 | 23 | 12 | 14 | 7 | 97 |
| Bach | 11 | 15 | 13 | 16 | 11 | 10 | 16 | 92 |
| Chopin | 9 | 11 | 11 | 15 | 5 | 11 | 13 | 75 |
| Brahms | 6 | 13 | 8 | 5 | 14 | 8 | 18 | 72 |
| Schubert | 8 | 8 | 11 | 4 | 14 | 16 | 5 | 66 |
| Haydn | 5 | 10 | 9 | 7 | 9 | 8 | 10 | 58 |
| Händel | 11 | 5 | 7 | 7 | 7 | 4 | 2 | 43 |
| Spohr | 4 | 7 | 4 | 2 | 4 | 9 | 3 | 33 |
| Vieuxtemps | 2 | | 4 | 6 | 5 | 7 | 4 | 31 |
| Weber | 4 | 8 | 1 | 3 | 3 | 4 | 7 | 30 |
| Scholz | 4 | 7 | 9 | 1 | 3 | | 5 | 29 |
| Rubinstein | 1 | 4 | 4 | 5 | | 8 | 6 | 28 |
| Saint-Saëns | 3 | 7 | 1 | 2 | 3 | 2 | 2 | 20 |
| Bruch | | 5 | 3 | 3 | 2 | 2 | 4 | 19 |
| Meyerbeer | 3 | 3 | 1 | | 5 | 2 | 6 | 18 |
| D. Scarlatti | 7 | | 2 | 3 | 3 | 1 | 1 | 17 |
| De Bériot | | 3 | 3 | 2 | 3 | 3 | 3 | 17 |
| Raff | 5 | | 2 | 2 | 2 | 1 | 2 | 14 |
| Rode | 5 | 3 | 1 | 1 | 1 | 2 | | 13 |
| Rossini | 1 | 1 | | 2 | 2 | 1 | 5 | 12 |
| Wieniawsky | 1 | 5 | 1 | | | 2 | 3 | 12 |
| Ferdinand David | 3 | 3 | | 2 | 3 | | | 11 |
| Gade | 2 | 4 | 2 | 1 | | 1 | | 10 |
| Henselt | | | 2 | | 3 | 2 | 3 | 10 |
| Liszt | | | | 2 | 3 | 1 | 4 | 10 |
| Clementi | 7 | | 1 | | | 1 | | 9 |
| Popper | 4 | | 1 | 2 | | 1 | 1 | 9 |
| Davidoff | 2 | 1 | 2 | | | | 3 | 8 |
| Franz | | 4 | | 4 | | | | 8 |
| Gluck | 2 | 1 | 4 | | 1 | | | 8 |
| Hummel | 5 | 1 | | | | | 2 | 8 |
| Reinecke | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | | 2 | 8 |
| Gounod | | 1 | 3 | 2 | | | 1 | 7 |
| Kreutzer | | 1 | 3 | 1 | | 2 | | 7 |

Tabelle 2: Die am häufigsten aufgeführten Komponisten an den „Übungs-“ und „Vortragsabenden“, „Musik-Aufführungen“ und „Prüfungs-Concerten“ des Hoch'schen Konservatoriums während Wetzlers Studienzeit 1885–1892¹⁰⁷

Nicht selten wurden auch Kompositionen von „Zöglingen“ aufgeführt, was für die Studenten gerade bei Orchesterwerken einen unschätzbaren Gewinn bedeutete; nur so erhielten sie Gelegenheit, ihre eigenen Stücke zu hören. Wetzler war unter den gleichzeitig mit ihm Studierenden mit sechs Aufführungen bei weitem nicht der Meistgespielte, selbst der in

¹⁰⁷ Vgl. *Achter bis vierzehnter Jahresbericht des Dr. Hoch'schen Conservatoriums für alle Zweige der Tonkunst*, Frankfurt a. M. 1886–1892.

seinen Erinnerungen ob Scholzens Ablehnung larmoyierende Hans Pfitzner brachte es auf mehr.¹⁰⁸ Gleichzeitig darf man annehmen, dass Mitstudenten wie Trautmann, Goldschmidt und Quinche produktiver waren als Wetzler. Ein Blick ausschließlich auf die Anzahl der aufgeführten Orchesterwerke verdeutlicht das Bild. Während von anderen schon viel eher Kompositionen für große Besetzungen gespielt wurden, erlangte Wetzler erst in seinem letzten Studienjahr mit dem erwähnten Sinfoniesatz eine Aufführung. Auffällig ist zudem die Lücke von drei Jahren zwischen Wetzlers Aufführungen; sie fällt zusammen mit dem erwähnten Unterbruch im Studienjahr 1888/89.

| Schuljahr (Aufführungen) | 1885/86 (32) | 1886/87 (37) | 1887/88 (40) | 1888/89 (36) | 1889/90 (35) | 1890/91 (32) | 1891/92 (40) | gesamt |
|---------------------------------|-----------------|------------------|------------------|--------------------|-------------------|------------------|-------------------|--------|
| Trautmann, Gustav | 2/1 | | 2 | 4** ¹⁰⁹ | 3* ¹¹⁰ | | 2 | 11 |
| Goldschmidt, Alexander | 1 | | 1 | 3 | 3 | 2 | | 10 |
| Quinche, Albert | 1 | 1 | 4* | 3 | | | | 9 |
| Friedberg, Carl | | | | 2 | 3* ¹¹¹ | | 2* ¹¹² | 7 |
| Pfitzner, Hans | | | 4* | 1 | 2 | | | 7 |
| Müller, Ida | | | 2 | 2 | 2 | | | 6 |
| Pfitzner, Heinrich | 1 | | | 3 | 2 | | | 6 |
| Wetzler, Hermann Hans | | 4 ¹¹³ | 1 ¹¹⁴ | | | | 1* ¹¹⁵ | 6 |
| Imboden, Walter | | | 1 | | 2 | 2 | | 5 |
| Sekles, Bernhard ¹¹⁶ | | | | | | 3 ¹¹⁷ | 2 | 5 |

Tabelle 3: Anzahl Aufführungen von Werken von Schülern des Konservatoriums während Wetzlers Studienzeit 1885–1892, wiederholte Aufführungen sind einzeln gezählt. Orchesterwerke sind mit (*) markiert.

Während es einigen seiner Mitstudenten gelang, im Anschluss an das Studium eine Stelle zu erlangen, Hans Pfitzner etwa als Klavier- und Theorielehrer in Koblenz, beschloss Wetzler, der sich ebenfalls um eine Anstellung in Deutschland bemüht hatte¹¹⁸, sein Glück in Amerika zu versuchen:

„Ich muss nämlich nach Amerika reisen. Es ist mir trotz vorzüglicher Zeugnisse, guter Connexionen sowie der grössten Anstrengung meinerseits nicht geglückt, in Deutschland in einen Erwerb zu kommen. Ich bin schliesslich ganz resignirt geworden, und hätte, um überhaupt einen Anfang zu machen, eine Anstellung als Couliissenschieber oder dergleichen angenommen wenn ich sie hätte bekommen können. Am Conservatorium gab es eine Menge Dreckspatzen, die jetzt grossartige Stellungen bekleiden. Da es

¹⁰⁸ Vgl. Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947, S. 57f.

¹⁰⁹ Suite für Streichorchester in 4 Sätzen; „Beweint sie“ (GemCh Hörner Str).

¹¹⁰ Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina“ (Orch).

¹¹¹ Erster Satz aus einer Sinfonietta.

¹¹² Der 10. Psalm (Soli Ch Orch).

¹¹³ Variationen für Klavier; Andante mit Variationen; Impromptu (Vc Kl); Variationen.

¹¹⁴ Variierte Themen (Ob Klar Va 2 Vc).

¹¹⁵ Sinfonie-Satz, Es-Dur (Orch).

¹¹⁶ Damals: Sekeles.

¹¹⁷ Zwei Sätze aus einer Serenade (Str).

¹¹⁸ „Ich gehe nicht nach Coburg. Ich bemühe mich augenblicklich eine andere Stelle zu bekommen.“ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 4).

mir aber zu allernächst darum zu thun ist möglichst *rasch* vorwärts zu kommen, und in jeder Hinsicht selbständig zu werden, bleibt mir nun nichts anderes übrig als nach N. Y. zu gehen, wo ich praktische Erfahrung und Routine erlangen werde, und namentlich *viel Geld* zu erwerben hoffe. ‚I drive everything to a point at present‘, das heisst: ich übe mir fleissig brillante Orgelstücke ein, komponire neue Orchestersachen speciell für N. Y. etc. etc.

Ich werde genau zwei Jahre dort bleiben, und während dieser Zeit nicht die unangenehmsten Beschäftigungen scheuen um ‚Geld zu machen‘. Mit der gewonnenen Selbständigkeit werde ich dann leicht in Deutschland eine Kapellmeisterstelle bekommen. Ich stehe übrigens mit vielen Theaterdirectoren und Kapellmeistern in Verbindung, die mich im Auge behalten werden.“¹¹⁹

Kompositionen aus dieser Zeit sind über die *Sinfonie in Es* hinaus keine erhalten. Wetzler sprach in seinen Briefen oft von Kompositionsplänen, die aber nicht umgesetzt wurden.¹²⁰ Hingegen begann bereits zu diesem Zeitpunkt die Orgel als Hauptinstrument hervorzutreten, nachdem Wetzler lediglich ein Jahr (1889/90) Orgelunterricht genossen hatte.¹²¹

3. USA II: Self made conductor

Erste Erfahrungen

Die Orgel stellte nach dem Umzug nach New York im Juli 1892 zunächst nur einen von mehreren Bereichen dar, in denen Wetzler sein Geld verdiente:

„1stens bin ich als Bratschist für die grossen Symphoniekonzerte¹²² engagiert. 2tens habe ich am New York College of Music, wo ich als Lehrer angestellt bin¹²³, 15 Schüler, und bekomme jede Woche 2–3 neue dazu. 3tens bin ich Assistenzorganist an einer sehr grossen Kirche¹²⁴; ausser dem Gottesdienste haben wir dort jeden Tag Chorprobe. 4tens habe ich mit 4 vorzüglichen Sängern ein Vokalquartett gegründet, welches einen grossen Theil meiner Zeit in Anspruch nimmt; 5tens begleite ich in Gesangsvereinen; 6tens habe ich mehrere Privatschüler. Ich krümme keinen Finger ohne dafür bezahlt zu bekommen.“¹²⁵

¹¹⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

¹²⁰ Die *Sinfonie in Es* war als mehrsätziges symphonisches Werk geplant, dem weitere grössere Stücke folgen sollten: „Ich mache eben eine Symphonie für grosses Orchester. [...] Wenn dieselbe vollendet sein wird werde ich ein Klavierkonzert und ein 1Aktiges Musikdramaartiges Stück schreiben wozu ich mir den Text selbst dichten werde.“ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

¹²¹ Bernhard Scholz scheint ihn darin bestärkt zu haben: „Scholz hat mir sehr dringend angerathen, ich möchte mit einem renommirten Orgelbauer in Amerika in Verbindung treten um auf der Ausstellung in Chicago [Chicagoer Weltausstellung 1893] auf seinen Instrumenten zu spielen. Glaubts [sic] Du nicht dass es hiefür schon zu spät ist? Ich möchte es sehr gern thun.“ Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

¹²² *New York Symphony Society*, Walter Damrosch (Leitung).

¹²³ Klavier und Orgel.

¹²⁴ Church of the Holy Communion, 656–662 6th Avenue.

¹²⁵ Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 26.11.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 18f.).

Wetzler musste auf der Geige schon sehr weit gewesen sein, als er sie in Frankfurt beiseite legte. Umgestiegen auf die Bratsche, diente ihm hier das Gelernte als wichtige Grundlage für ein Engagement in Walter Damroschs *Symphony Society*. Am Beginn einer Karriere mit ungewisser Zukunft stehend, ließ der dreiundzwanzigjährige Wetzler am acht Jahre älteren, früh arrivierten Damrosch kein gutes Haar:

„Samstag den 3ten December 1892.

Heute Abend hat das zweite Symphony Concert stattgefunden. Das Orchester besteht aus ungefähr 85 sehr guten Musikern. Wir spielten eine wunderbar tolle und schöne Concertouverture von Cherubini. (in g moll)¹²⁶. Ferner Rouet d'Omphale von Saint-Saëns¹²⁷, und die ordinäre ‚Ländliche Hochzeit‘ von Goldmark¹²⁸, die mir ganz und gar wider die Natur geht. Xaver Scharwenka spielte sein eigenes Klavierkonzert¹²⁹; das Stück ist klar und übersichtlich ausgearbeitet, inhaltlich aber sehr bombastisch; lauter sogenannte ‚Stimmung‘, aus der nichts Rechtes hervorwächst. Walter Damrosch ist ein gutwilliger aber unfähiger Dirigent, um mit Berlioz zu reden. Von den Nornen (wenn die sich überhaupt um solch einen bekümmern) in eine glänzende Lebensstellung gewiesen, hat er sich durch weitere glückliche Umstände zur unantastbaren Autorität, wenigstens beim grössten und fashionabelsten Theile des Publikums, erhoben. Als sein Vater (der Kapellmeister D.¹³⁰) vor 8 Jahren starb, dirigierte er gleich die deutsche Oper¹³¹ (damals war er etwa 21 Jahre alt), sodann heiratete er die hässliche, aber sehr reiche Tochter¹³² des Staatssekretärs Blaine¹³³, des bedeutendsten amerikanischen Staatsmannes, schliesslich interessierte sich der berühmte Andrew Carnegie für ihn, baute ihm eine riesenhafte Musikhalle und siehe: ‚dort steht er!‘ –

Seidl¹³⁴ erzählte mir manches ‚Peinliche‘, was ihm an der Oper passiert ist. Im Tell hätte der selige Rossini an einer gewissen Stelle 40 Takte mehr componieren müssen um die eifrigen Taktschläge des Mr. Damrosch zu rechtfertigen. Was ich selbst unter seiner Leitung erlebe, spottet jeder Beschreibung.“¹³⁵

Aus seiner Polemik gegen Damrosch zu schließen, hätte sich Wetzler selbst gern als Kapellmeister auf dem Podium gesehen. Eine wichtige Bedingung hierfür bestand in der

¹²⁶ Wahrscheinlich Overture G-Dur (1815).

¹²⁷ Camille Saint-Saëns, *Le rouet d'Omphale* op. 31.

¹²⁸ Karl Goldmark, Symphonie Nr. 1 *Ländliche Hochzeit* op. 26.

¹²⁹ Scharwenkas jüngstes Klavierkonzert war 1892 das 2. Konzert für Klavier und Orchester c-Moll op. 56 ScharWV 126, das dritte befand sich erst in der Entstehung. Vgl. Matthias Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850–1924). Werkverzeichnis (ScharWV)*, Göttingen 2003, S. 90ff.

¹³⁰ Leopold Damrosch, vgl. Vorwort.

¹³¹ Die Metropolitan Opera spielte von 1885 bis 1891 ausschließlich deutschsprachiges Repertoire.

¹³² Margaret Blaine (1867–1949).

¹³³ James Gillespie Blaine (1830–1893).

¹³⁴ Anton Seidl (1850–1898), ungarischer Dirigent, wirkte nach dem Tod Leopold Damroschs im Jahr 1885 neben dessen Sohn Walter an der Metropolitan Opera.

¹³⁵ Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 3.12.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 28/30).

Tags zuvor hatte Wetzler bereits in drastischeren Worten von einem Konzert berichtet: „Eben hörte ich Damrosch; er ist weiter nichts als ein unreifer Dilettant; wenn ich nicht mehr Zeug in mir hätte als der, würde ich mich totschiessen.“ Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 2.9.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 6).

Nähe zu einflussreichen Musikerpersönlichkeiten und vermögenden Vertretern aus der Wirtschaft. Diese Verbindungen verstand nun Wetzler nach und nach aufzubauen. Nicht zuletzt dank einer Empfehlung von Daniela Thode war Anfang September 1892 der Kontakt mit dem Dirigenten der *Metropolitan Opera*, Anton Seidl zustande gekommen¹³⁶, der vor allem Wetzlers Schwester Minna bei ihrem Fortkommen behilflich war, indem er sie gleich für den folgenden November für ein Konzert engagierte.¹³⁷ Minna, zum Zeitpunkt ihrer Rückkehr nach Amerika gerade einmal 17 Jahre alt, hatte sich im Gegensatz zu ihrem Bruder während des siebenjährigen Studiums in Frankfurt am Main voll und ausschließlich dem Klavier gewidmet und stand nun am Beginn einer Laufbahn als Solistin. Seidl hatte 1891 die Leitung des *New York Philharmonic Orchestra*, neben Walter Damroschs Orchester der *Symphony Society* das andere große New Yorker Orchester, von Theodore Thomas¹³⁸ übernommen. Eine weitere für ein erstes Vorankommen hilfreiche Bekanntschaft bestand mit William Steinway¹³⁹, dem Sohn des Gründers von *Steinway & Sons*¹⁴⁰, in dessen Haus die „Wetzler children“ bereits vor ihrem Studium in Deutschland Auftrittsgelegenheiten erhalten hatten.¹⁴¹ Die wichtigste Persönlichkeit war Arthur Nikisch, der Wetzler immer wieder mit Rat und Tat unterstützte und laut Minna gar beabsichtigte, diese im Sommer 1893 im Hinblick auf gemeinsame Konzerte mit dem *Boston Symphony Orchestra* bei sich in Boston zu beherbergen, woraus aber schließlich nichts wurde, da Nikisch bereits im Frühjahr 1893 nach Budapest übersiedelte, um auf die neue Spielzeit hin die dortige Oper zu übernehmen.¹⁴² Trotz der Breite seines Arbeitsfeldes sah Wetzler zunächst im Orgelspiel und im Kirchendienst die besten Möglichkeiten, sich als Musiker einen Namen zu machen. Aus diesem Grund schlug er 1893 gar ein Engagement Damroschs für hundert Konzerte als Bratschist in der *Symphony Society* aus.¹⁴³ Auch im Komponieren sah er keine Option. Wie man aus frühen Äußerungen und letztlich auch aus den Werken selbst entnehmen kann, beurteilte er sein eigenes Schaffen kritisch:

¹³⁶ Vgl. Daniela Thode an Wetzler, Bayreuth, 31.8.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bet 13).

¹³⁷ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 2.9.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 6).

¹³⁸ Theodore Thomas (1835–1905), amerikanischer Dirigent deutscher Abstammung, Gründer und erster Dirigent des *Chicago Symphony Orchestra* (1890–1905).

¹³⁹ William Steinway (1835–1896).

¹⁴⁰ Henry E. Steinway (1797–1871), geb. Heinrich Engelhardt Steinweg.

¹⁴¹ So setzte sich Steinway 1893 für einen Auftritt Minnas mit Theodore Thomas und dem neu gegründeten *Chicago Symphony Orchestra* ein. Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 25.11.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 7).

¹⁴² Vgl. Minna Wetzler an Eugenie Schumann, Chicago, Ill., 20.6.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1886/93: 16).

¹⁴³ „Ich bin ganz sicher dass ich drüben in Europa grossen Erfolg haben werde; Du kannst Dir denken dass ich ein derartiges sicheres Engagement nicht abgelehnt hätte, wenn ich meiner Sache (Orgel) nicht so sicher wäre.“ Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 29.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 111).

„Meine Componirerei taugt nicht viel, aber die Orgel spiele ich wirklich ganz anders als andere Leut, und ich bin fest davon überzeugt dass mein Spiel seine Wirkung beim grossen Publikum nicht verfehlen wird. Man darf meine Vorträge nur nicht mit den gewöhnlichen ‚Organ Recitals‘ vergleichen.“¹⁴⁴

Die Anstellung als Kirchenmusiker an der *Church of the Holy Communion* bot für Wetzler die idealen Bedingungen für eine Vervollkommnung seiner Orgelkünste.¹⁴⁵ Aus einer zwei Jahre später durch den Vorsteher der Kirche, Rector Henry Mottet¹⁴⁶, ausgestellten Empfehlung, lässt sich herauslesen, dass sich Wetzler, der sich später in größeren Institutionen oftmals schwertat, in diesem beschränkten Aufgabenbereich gut entfalten konnte:

„M[y] friend, Mr. Hermann Hans Wetzler, is a musical genius and a man of superb character. I know him intimately and I respect him profoundly. If, as I am given to understand, you require an organist and choir-master for your church I would advice you to look him over seriously and thoroughly.“¹⁴⁷

Dass sich Wetzler über seine berufliche Bestimmung noch nicht ganz im Klaren war, lässt sich neben der Breite der skizzierten Betätigungsfelder daran ablesen, dass er sich zusammen mit seinem nachmaligen Schwager Carl Dienstbach ab Frühjahr 1893 mit der Konstruktion eines Flugzeuges befasste. Dienstbach, der neben Wetzler in Frankfurt Klarinette studiert hatte, erhielt im Februar 1893 auf Vermittlung von Wetzler ein Angebot als Soloklarinetist der *Symphony Society*.¹⁴⁸ Am 29. Mai 1893 erfolgte ein Vorspiel bei Walter Damrosch¹⁴⁹, das allerdings erfolglos verlief.¹⁵⁰ Dienstbach, dem die Idee mit dem Luftschiff bereits während seines Militärdienstes in Deutschland gekommen war¹⁵¹, setzte diese gleich nach seiner Ankunft in New York, noch vor dem missglückten Orchestervorspiel, in die Tat um. So wusste Wetzler Anfang Mai 1893 zu berichten:

¹⁴⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 20.8.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 12).

¹⁴⁵ „Der Rector Doctor Mottet hat mich sehr freundlich aufgenommen, er selbst, sowohl wie die anderen Herren sind eine sehr ehrenwerte und taktvolle Gesellschaft. Drei derselben sind viel in Europa gereist, und sprechen gutes Deutsch. Die Damen des Schwesterordens sind vornehm, liebenswürdig und namentlich praktisch; die Oberin, mit welcher ich viel verkehre hat mir z. B. meine jetzige Wohnung besorgt. Anfangs habe ich öfters gräuliche Schnitzer im Gottesdienste (welcher wirklich sehr schwierig und complizirt ist) gemacht; Mr. Mottet gab mir viel Gelegenheit zu spielen, und jetzt geht es so flott wie man es nur wünschen mag. Wer mich nicht kennt würde mich im langen schwarzen Talar mit Surplis (weisses Obergewand) für einen geweihten Priester halten.“ Wetzler an Lini Dienstbach, [USA], 11.12.[1892] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 34).

¹⁴⁶ Henry Mottet (1845–1929).

¹⁴⁷ Henry Mottet an Percy S. Grant, New York, N.Y., 14.2.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Da 1: 1).

¹⁴⁸ Am 23. Februar 1893 schrieb Wetzler an Dienstbachs Mutter: „Es freut mich Ihnen mittheilen zu können dass Carl als 1ster Clarinetist für das grosse Symphonie Orchester engagiert worden ist. Der Gehalt ist sehr gut. Während der ersten 6 Monate wird er einen Gehaltsvorschuss bekommen. Die Mitglieder dieses Orchesters sind Künstler allen ersten Ranges. Brodsky aus Leipzig ist der Concertmeister. Ausserdem ist Carl als Clavierlehrer für das ‚College of Music‘ engagiert worden. Sollte Carl noch nicht abgereist sein, so möchte ich Sie bitten darauf hinzuwirken dass er mit dem *nächsten* Dampfer herüber kommt, sonst geht ihm die Anstellung verloren.“ Wetzler an Louise Dienstbach, New York, N.Y., 23.2.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 37f.).

¹⁴⁹ Vgl. Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 29.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 108).

¹⁵⁰ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 15.11. 1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 42).

¹⁵¹ Vgl. Carl Dienstbach an Wetzler, Usingen, 24.2.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1893: 3).

„Das Luftschiff kostet sehr viel Geld. Wir beschäftigen nun schon 7 Wochen lang 3–4 geschickte Mechaniker die den ganzen Tag, einschliesslich Sonntags und sogar manchmal des Abend's nur für uns allein arbeiten. Von den übrigen Kosten will ich gar nicht reden. Dazu kommt noch dass die ‚Saison‘ jetzt vorüber ist und bis zum Herbst verdient einer hier zu Lande so gut wie garnichts. Ausser uns beiden glaubt *kein Mensch* an das Luftschiff. Neulich waren wir bei einem der bedeutendsten Financiers in Amerika und gaben uns die grösste Mühe es ihm zu erklären. Obgleich er mir sonst sehr gewogen erschien, vermochte er doch nicht auf irgend etwas wesentliches einzugehen, und seine Reden strotzten vor Blödsinn. *Wir sind in jeder Beziehung einzig und allein auf uns selbst angewiesen!*“¹⁵²

In das Frühjahr 1893 fällt auch die, vorerst heimliche, Verlobung mit der siebzehnjährigen Lini Dienstbach, die offizielle erfolgte erst ein Jahr später.¹⁵³ Dienstbach stammte aus einer wohlhabenden Gerbersfamilie in Usingen im Taunus. Wie ihr älterer Bruder Carl den Künsten zugeneigt, genoss sie als Frau, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, nach dem Internat ab dem sechzehnten Lebensjahr keine weitere Ausbildung. Damit allerdings übertraf ihre Schulzeit diejenige Wetzlers noch bei weitem, der eigenen Angaben zufolge in Chicago für vier Jahre eine Schule besucht hatte.¹⁵⁴ Anlässlich der Verlobung liess sich Wetzler evangelisch taufen¹⁵⁵, Pate stand Hans Thoma.¹⁵⁶ Mehrmals traf sich Wetzler während dieses Aufenthaltes mit Hans Thoma und seiner Frau Cella, die Verehrung des jungen Paares kannte keine Grenzen.¹⁵⁷ In seiner Euphorie schmiedete Wetzler gar Opernpläne, die er allerdings erst 25 Jahre später in die Tat umsetzen sollte:

„Nun merke auf! Es ist nicht ganz unmöglich dass Thoma und ich, gemeinschaftlich mit einem Fürsten und – – – *Dir*, in absehbarer Zeit ein *ganz neues, ideales und herrliches Kunstwerk* schaffen werden. In

¹⁵² Wetzler an Lini Dienstbach, [New York, N.Y.], 8.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 84). Die Pläne mit dem Luftschiff wurden nicht weiterverfolgt. Carl Dienstbach wirkte später als Journalist für Aviatik, Musiklehrer und Erfinder, namentlich eines automatischen Notenwenders.

¹⁵³ Ende April 1893 berichtete Wetzler an seine Verwandten in Chicago: „Ich will Euch die Mittheilung machen dass ich diese Woche von einer Reise in Europa zurückgekehrt bin. Ich habe mich dort mit einer sehr schönen, und ganz ausserordentlich begabten Dame, Fräulein Lini Dienstbach verlobt. Die Eltern wünschen dass die Verlobung zunächst noch geheim gehalten werden soll.“ Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 29.4.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 10).

¹⁵⁴ „You know that my wonderful education was acquired between my 6th and 9th year at Ogden and at Mr. Lauth's School at Chicago.“ Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 3.3.[1933], Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1930/43:1).

¹⁵⁵ Dies geht aus einem Brief Lini Dienstbachs hervor: „Habe ich Dir eigentlich schon gesagt, daß Dein Taufspruch, ‚Halte was du hast‘ auch mein Konfirmationsspruch ist?“ Lini Dienstbach an Wetzler, Homburg (Höhe), 18.4.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 13).

¹⁵⁶ Mündlicher Bericht der Familie Siegfried.

¹⁵⁷ So berichtete Wetzler am 15. April 1893: „Beide waren so unaussprechlich liebenswürdig wie *sie* es nur *sein können*. Sie sagen jetzt ‚Du‘ zu mir. Am Mittwoch gaben sie mir eine Photographie von sich beiden, mit der Aufschrift: ‚Halte was Du hast, damit Dir niemand Deine Krone raube.‘ Zur freundlichen Erinnerung an den 9ten April 1893 / Cella und Hans.“ Wetzler an Lini Dienstbach, 15.4.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 60). „Du kannst Dir nicht vorstellen, wie ich mich über alles freute, was Du von Thoma's schriebst; sie sind wirklich ganz – – ich finde überhaupt keinen Ausdruck mehr dafür.“ Lini Dienstbach an Wetzler, Homburg (Höhe), 18.4.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 13).

vollem Ernste: *ohne* Dich kann das Werk einfach nicht zu Stande kommen, zum mindesten nie vollkommen werden. Von New York aus werde ich Dir alles genau schreiben, will aber noch bemerken dass es uns beiden *sehr ernst* um die Sache ist. Du kannst Dir nun einen Begriff machen wie innig sich mein Verhältnis zu Thoma in den letzten Tagen gestaltet hat.“¹⁵⁸

Zur selben Zeit bahnte sich eine für Wetzler ebenso bezeichnende wie prägende Geschichte an. In beinahe schon prophetischer künstlerischer Weitsicht hatten Hans Pfitzners Freunde James Grun und Paul Cossmann mit dem Berliner Konzertagenten Hermann Wolff einen Vertrag über 5000 Mark abgeschlossen, damit Hans Pfitzner seine eigenen Werke mit dem *Berliner Philharmonischen Orchester* aufführen konnte. So wusste Pfitzner später zu berichten:

„Meine Freunde also, selbst arme Schlucker, zeigten, unter der energischen Führung Gruns, was man mit wahrhaft ernster Absicht und unerschütterlichem Willen zu erreichen vermag; sie pumpten das nötige Geld und engagierten das Philharmonische Orchester in Berlin für ein Konzert mit ausreichend Proben, welches denn wirklich und wahrhaftig auch am 4. Mai 1893, einen Tag vor meinem vierundzwanzigsten Geburtstag zustande kam.“¹⁵⁹

Für den Hauptanteil des geliehenen Geldes hätte Wetzler aufkommen sollen, wie Lini aus erster Hand von Pfitzner erfuhr, der eigens zu ihr nach Usingen gefahren war:

„Um dies zu ermöglichen haben nun Grun + Coßmann *unstreitig* mit eigener Gefahr + Aufopferung das Konzert in Berlin zu Stand gebracht. Dafür wollten sie ja schon neulich die 3000 M. von Dir haben, + da dies scheiterte, gingen sie zu Thoma, der ihnen auch wirklich 2000 lieh. Dem Hans stellten sie die Bedingung, daß er sich durchaus nicht um das Geschäftliche kümmere, +, weil sie wußten, daß er sehr peinlich in solchen Sachen ist, logen sie ihm vor, Du habest ihnen versprochen, das Geld zu liefern, sobald Du drüben wärst, + nur in der sicheren Aussicht auf Deine Hilfe hatte er, wie er sagt, das Konzert gegeben.“¹⁶⁰

Wetzler, der während seines Studiums in Frankfurt ohne finanzielle Unterstützung durch Verwandte und Gönner nicht hätte überleben können, muss im Vergleich zu seinen Mitstudenten wohlhabend gewesen sein. Die zugewiesene Rolle des spendablen, aber ungeliebten Freundes bedeutete eine schmerzhaft Enttäuschung:

„Der ‚Kreis‘ betrachtet mich für weiter nichts als ein Dings welches man ausnützt, und ihre Taktik war bisher die denkbar brutalste. Ich bin dem Hans in Fft. sehr zugeneigt gewesen, und gab mir alle Mühe mich mit ihm zu befreunden; es hat sich aber nie ein rechtes Verhältnis etablirt weil er mich eben nicht versteht. Da er nun in Noth war, warum hat er sich nicht persönlich an mich gewendet? Wäre er zu mir

¹⁵⁸ Wetzler an Lini Dienstbach, 15.4.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 58).

¹⁵⁹ Hans Pfitzner, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947, S. 88.

¹⁶⁰ Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 9.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1890/93: 16).

gekommen so hätte er meine Freundschaft gefunden. Dagegen kam mir der Grun mit seinem verfluchten ‚Mystificationssystem‘.¹⁶¹

Trotzdem setzte sich Wetzler umgehend bei Arthur Nikisch in Boston für Pfitzner ein: „Wir [Wetzler und Carl Dienstbach] sind bei Arthur Nikisch gewesen, und haben ihm alles über Hans erzählt. Er hat uns fest versprochen *alles* für Hans zu thun was in seiner Macht steht.“¹⁶² Einen Teil des Geldes konnte Wetzler schließlich Ende Mai 1893 per Kabeldepesche überweisen. Er hatte von seiner ehemaligen Mitstudentin aus Frankfurt, der jetzt ebenfalls in New York ansässigen Suzanne Sheldon¹⁶³, 500 \$ (rund 2000 Mark) erhalten, die diese ebenfalls geliehen hatte.¹⁶⁴ Drei Jahre später konnte Wetzler das Geld zurückgeben, Cossmann hatte gezahlt.¹⁶⁵

Auch im zweiten Jahr in New York und die ganzen 1890er Jahre hindurch blieb die Orgel Wetzlers Hauptinstrument, die Anstellung als „Associate Organist“ an der *Trinity Church* von 1897 bis 1901 bildete den Höhepunkt dieser Entwicklung. Namentlich Clara Schumann hatte 1893 in einem Brief an Wetzlers Schwester diesen Schritt befürwortet, die selber fand, er spiele „ganz famos – so gut mit die Bene wie mit die Hände“¹⁶⁶:

„Es ist eben sehr schwer in der Kunst sich einen Weg zu bahnen, es gehört viel Geduld, vor allem eine große Gewissenhaftigkeit dazu, die den Künstler, und sey er noch so bedeutend, nie verlassen darf. Ihr Bruder scheint ja schon ganz in das Musiktreiben hinein gekommen, einmal schon mit dem Orgel spielen den Anfang gemacht, wird er auch weiter kommen.“¹⁶⁷

¹⁶¹ Wetzler an Lini Dienstbach, [New York, N.Y.], 8.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 84). Ob sich in Pfitzners Verhalten und seinen Vorbehalten gegenüber Wetzler auch antisemitische Motive niederschlugen, kann nicht belegt werden; ihr beschriebenes studentisches Milieu barg jedenfalls das entsprechende Potential. Andererseits gehörte gerade der ebenfalls jüdische Paul Cossmann zu Pfitzners engsten Vertrauten, der den sich dieser noch Ende der 1930er Jahre erfolglos einsetzte, als Cossmann in ein Konzentrationslager verschleppt wurde.

¹⁶² Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 21.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 95).

¹⁶³ Suzanne Sheldon (1875–1924) stammte aus Rutland, Vt., hatte in Frankfurt am Main zwei Jahre Gesang studiert und wurde später als Schauspielerin bekannt.

¹⁶⁴ Wetzler an Lini Dienstbach, New York, N.Y., 29.5.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, Bl. 108).

¹⁶⁵ Vgl. Paul Nikolaus Cossmann an Wetzler, Frankfurt a. M., 23.6.1896 (CH-Zz, Mus NL 145:

Bgf 1894/96 Beil.). Pfitzner sah sich später bemüßigt, Wetzler zu bitten, sich nicht negativ darüber zu äußern, anlässlich der Vorbereitungen zur 1934 erschienenen Pfitzner-Biographie von Walter Abendroth, als dieser bei Zeitgenossen Erkundungen einholte. So schrieb Pfitzner an Wetzler: „Über die Erinnerungen an mich selbst, die Du ihm liefern sollst, wäre nur zu sagen, dass sie nach gutem Geschmack wahrheitsgetreu ausgewählt sind. Du verstehst mich hoffentlich richtig. Ich nehme von Dir nicht an, dass Du wahrheitswidrig und geschmacklos berichten wirst, bitte Dich nur, nach dieser Seite hin ziemlich puritanisch zu sein, [...]“. Hans Pfitzner an Wetzler, München, 30.12.1931 (CH-Zz, Mus NL 145: Bep 22).

¹⁶⁶ Minna Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 1.12.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1891/94: 8).

¹⁶⁷ Clara Schumann an Minna Wetzler, Frankfurt a. M., 25.10.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 24).

Wenngleich erfolgreiche Kapellmeister der Zeit von Strauss über die gleichaltrigen Studienkollegen Hans Pfitzner oder Bernhard Sekles bis hin zur Generation von Bruno Walter, Otto Klemperer und Wilhelm Furtwängler mit gut 20 Jahren schon entsprechende Stellen innehatten, deuten doch Clara Schumanns Ausführungen darauf hin, dass es nicht als unüblich galt, auf gewundeneren Pfaden in das Berufsleben als Musiker hineinzufinden.

Neben seinem Engagement als Organist der *Symphony Society*¹⁶⁸ wirkte Wetzler ab 1894 bis 1896 an einer Synagoge¹⁶⁹, an der *St. Agnes Chapel*¹⁷⁰, und an der *All Angels' Church*¹⁷¹:

„Durch Minnie werdet Ihr wohl wissen, auf welche Weise ich mich hier ‚durchschlage‘. Das Orchesterspiel habe ich aufgegeben, da das ewige Reisen sich nicht mit meinen übrigen Beschäftigungen vereinigen liess. Ich spiele an einer sogenannten ‚swell church‘ die Orgel. Die Leute im Allgemeinen glauben, dass ich dort sehr gut aufgehoben sei, in Wirklichkeit befinde ich mich aber in einer sehr schiefen Lage, und werde gehörig misshandelt. Der Choirmaster, Smedley, früher in St. James, Chicago, ist der Hauptmann, und hat mich nur engagiert, weil er selber nicht spielen kann. Für das barbarische Ohrenschinden erhalte ich die imponierende Summe von \$ 600 pro Jahr, wo jeder halbwegs anständige Organist in N. Y. 2000–3000 bekommt. Am Anfang habe ich ihnen symphonische Dichtungen komponiert, welche ich bei besonderen Gelegenheiten selbst dirigierte, und die ganz gehörigen Erfolg hatten.¹⁷² Der alte Smedley, der ja sonst ein recht gutmütiger Hammel ist, war aber von den Erfolgen durchaus nicht sonderlich erbaut, und brachte es fertig, dass jetzt nichts mehr von mir aufgeführt wird. Jetzt spiele ich nur meine Orgel, und damit basta; sollte S. jemand finden, der geneigt wäre, den Dienst für \$ 599 zu versehen, so wird er jedenfalls keine grossen Umstände mit meiner Wenigkeit machen, und es sollte mich garnicht wundern, wenn er mich am 1sten Mei hinaustreiben würde, weil ich meine Stellung so gefährlich gut ausgefüllt habe. – Ich habe recht viele Schüler, und halte Vorlesungen über die Metaphysik der Musik, und über Formenlehre.“¹⁷³

Es sollte nicht das letzte Mal sein, dass Wetzler sich unverstanden fühlte. Zudem waren seine Lohnvorstellungen von 2000 bis 3000 \$ hoch gegriffen, selbst an der *Trinity Church* erhielt er vier Jahre später für Orgeldienste und Chorleitung lediglich 1000 \$, ab dem 1. Januar 1900 sodann 1500 \$.¹⁷⁴

¹⁶⁸ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 28.10.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 32).

¹⁶⁹ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 24.1.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 3).

¹⁷⁰ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 4.3.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 8). 1889 von der Kirchgemeinde der Trinity Church erbaut, befand sich die St. Agnes Chapel an der 92. Strasse zwischen der Amsterdam und der Columbus Avenue. Sie wurde 1943 abgebrochen.

¹⁷¹ Vgl. Gottesdienstprogramm der Church of the Holy Communion, 9.5.1895. Die 1890 erbaute All Angels' Church befand sich Ecke West End Avenue und 81. Strasse. Sie wurde 1979 abgerissen.

¹⁷² *Easter Cantata; Engelskonzert.*

¹⁷³ Wetzler an Bertha Rudolph, 26.12.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 1).

¹⁷⁴ Morgan Dix an Wetzler, New York, N.Y., 10.1.1900 (CH-Zz, Mus NL 145: Bed 8).

Die letzte Station als Organist und „Musical Director“ bildete schließlich von 1901 bis 1903 die *Collegiate Church*¹⁷⁵, zu einer Zeit, als Wetzler längst begonnen hatte, sich als Dirigent von Orchesterkonzerten einen Namen zu machen.

Der Weg zum Orchester

Schon seit den frühen 1890er Jahren hatte Wetzler Gelegenheit gehabt, Ensembles zu dirigieren, vorab im Rahmen des Kirchendienstes, dann aber auch als Assistent von Walter Damrosch, wo er ab 1894 neben Engagements als Organist auch „the drilling work [...] of both orchestra and oratorio society“¹⁷⁶ versah. Bis es soweit war, dass Wetzler vor einem eigenen Orchester stehen konnte, mussten noch einige Hürden genommen werden. Zu vielseitig war er in seiner künstlerischen Veranlagung, zu sprunghaft aber auch im Schmieden und Ändern von Zukunftsplänen.

So hatte er Ende 1895 auf die Ermutigung Ignacy Jan Paderewskis hin beschlossen, sich noch einmal dem Klavier zuzuwenden, die restlichen künstlerischen Verpflichtungen zu reduzieren und voll auf eine Virtuosenlaufbahn hinzuarbeiten.¹⁷⁷ Er hatte sich bereits einen solchen Ruf als Organist und Kammermusiker erarbeitet, dass dieser Entschluss in der musikalischen Öffentlichkeit auf Unverständnis stieß. „It is therefore rather surprising to learn that this was Mr. Wetzler’s last appearance as an organist and that he means hereafter to devote himself to the piano and to composition“, kommentierte die *Cincinnati Times* anlässlich eines Kammermusik- und Liederabends¹⁷⁸ mit dem Geiger Max Bendix¹⁷⁹ und dem Bariton Plunket Greene¹⁸⁰. Die erbittertste Gegnerin dieses neuesten Planes fand sich aber in Wetzlers Verlobter Lini Dienstbach. Prägnant und knapp vermochte die Zwanzigjährige die Lehr- und Wanderjahre ihres sechs Jahre älteren Bräutigams in Worte zu fassen:

„Wie kannst Du nur daran denken, ½ Jahr vor der Hochzeit, Deine frühere Existenz aufzugeben, alle Brücken dazu hinter Dir abzurechen, herüber zu kommen, zu heiraten + dann *mit Deiner Frau* Jahre lang von *geliehenem* Geld zu leben + nichts zu thun als Üben, Üben mit Anspannung aller Kräfte, bis zum Zusammenbrechen, bis Dir *vielleicht* das eine Ziel, nachdem so Unzählige mit Dir streben, erreicht + dann Dich in endlosen Konzerten schinden + plagen zu müssen, bis Du überhaupt Deine Schulden los

¹⁷⁵ St. Nicholas Collegiate Church, Fifth Avenue und 48. Strasse, erbaut 1869 bis 1872, abgebrochen 1949. Vgl. W. H. van Steenberg an Wetzler, New York, N.Y., 4.2.1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1901: 36).

¹⁷⁶ Commercial Gazette [Cincinnati, Ohio], [1894], undatierter Ausschnitt, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1882/96: 50.

¹⁷⁷ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen 20.1.1896 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1896: 8).

¹⁷⁸ Konzert vom 21.3.1896 in der Mendelssohn Glee Club Hall, New York, N.Y. *Cincinnati Times*, undatiert, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 51.

¹⁷⁹ Max Bendix (1866–1945), amerikanischer Violinist, Komponist und Dirigent.

¹⁸⁰ Plunket Greene (1865–1936), irischer Bariton.

wirst? [...] + wenn ich Dich daran erinnere, wie Du im Sommer 94 gespielt hast, wie Du lachtest, wenn Dich jemand für einen Pianisten hielt, wie Du mir 1000mal im heiligsten Ernst + mit fester Überzeugung erklärtest, daß ein rechter Virtuose mit dem 14. Jahr überhaupt keine technische Schwierigkeit mehr kennen dürfe etc [...] Stelle Dir doch vor, wie es mich berühren muß: Wieviel Pläne hast Du mir schon mit demselben Ernst vorgetragen: Einmal fühltest Du Dich berufen, als Orgelvirtuose + Chordirigent nur für Bach zu leben + zu wirken, denke an das Projekt mit Thoma! Dann erklärtest Du, nur zum Orchesterdirigenten geboren zu sein, denke an den Brief an Nikisch, an Cincinnati, an all die Programme, die Du mir schon entworfen hattest, an Gevaert etc. Nachher legtest Du Dich wieder ganz auf's Komponieren + wünschtest so brennend nur Zeit zum Schreiben + nur Schreiben zu haben, dazwischen lag auch die Bratschenperiode, die zwar am wenigsten bedeutungsvoll war, + nun auf einmal taucht das Klavier auf. Was soll ich davon halten, Hermann?¹⁸¹

Die beiden heirateten im Sommer 1896 in Usingen und zogen anschließend nach New York. Um Lini's Gesundheit war es nicht besonders gut bestellt. Ihr depressiv veranlagter Vater hatte sich 3 Monate vor der Hochzeit das Leben genommen, und auch sie neigte bei einer zerbrechlichen körperlichen Konstitution bereits in jungen Jahren zur Schwermut. Längere Kuraufenthalte waren die Regel, wie etwa im Frühsommer 1900 mehrere Wochen im mondänen Hotel Fauchère in Milford, Pa.: „Hier geht alles ruhig und beschaulich seinen Gang weiter. Ich habe meine Schmerzen, + breche Abends, bin aber ruhig + hoffe von Tag zu Tag auf Besserung.“¹⁸² Daneben war sie aber aufgrund einer seltenen Kombination aus Charme, Intelligenz und Klarsicht als Gesellschafterin äußerst beliebt und geschätzt.

Zum engeren Bekanntenkreis Hermann und Lini Wetzlers, die Teil der New Yorker Gesellschaft bildeten, zählten neben Carl Dienstbach ein Freund aus der Kindheit, der spätere New Yorker Anwalt George Herbert Engelhard¹⁸³, dessen Frau Agnes Engelhard¹⁸⁴, geborene

¹⁸¹ (Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen 20.1.1896; CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1896: 8). Dieser Punkt nimmt in der – ansatzweise vorhandenen – Wetzler-Überlieferung einen wichtigen Platz ein. Wetzlers Lebensgefährtin in seinen letzten Lebensjahren, die Schweizerin Doris Oehmigen, zeichnete zwei Jahre nach Wetzlers Tod das Bild des genialen Pianistentalents, dem durch Fremdverschulden eine entsprechende Karriere verwehrt geblieben war: „Da lag ja auch die Tragik im Leben dieses Mannes. Er, der zum grossen Pianisten prädestiniert war, *durfte* nicht Klavierspielen. [...] Der Vater aber hatte den Ehrgeiz – nach berühmtem Muster – mit seinen ‚Wunderkindern‘ als den ‚Wetzler Children‘ Sensation zu erregen und so musste er die um einige Jahre jüngere Schwester Minnie mit der Geige begleiten. [...] Im Alter von 15 Jahren kehrte dann die Familie (der Vater hatte inzwischen eine Köchin geheiratet!!) nach Europa zurück, um die musikalische Ausbildung der Kinder in Paris zu fördern. Auf ihrer Reise besuchten sie Frankfurt (die Heimat von Hermann's Mutter) und wurden Clara Schumann vorgeführt. Diese fand grosses Interesse an der kleinen Minnie, aber zu Hermann sagte sie in ihrer strengen, resoluten Art: ‚Es ist schon viel zu spät, um etwas Rechtes aus Dir zu machen.‘ Er ist trotzdem ihr Schüler geworden, aber seinen Traum und seine Hoffnung, ein grosser Pianist zu werden, hat sie ihm vernichtet. [...] Paderewski, der bei Hermann, als dieser bereits ein junger Mann war, richtig die ungewöhnliche Begabung des Pianisten erkannte, war bereit für ihn zu sorgen bis zu seiner völligen Ausbildung und versuchte ihn, dazu zu überreden. Diesmal war es die Braut, die sich diesem Plan entgensetzte. So war auch die letzte Chance vorbeigegangen.“ Doris Oehmigen an Lothar Band, Ascona, 7.1.1947 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1927: 2).

¹⁸² Lini an Hermann Hans Wetzler, Milford, Pa., [1900] (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894/97: 27).

¹⁸³ George Herbert Engelhard (1870–1945).

Stieglitz, die zweitjüngste Schwester des Fotografen Alfred Stieglitz¹⁸⁵, mit dessen Familie das Paar ebenfalls verkehrte. Am Lake George in den Adirondacks, wo neben der Familie Stieglitz weitere Bekannte wie der spätere Börsenhändler Franklin Seligsberg¹⁸⁶ und überhaupt die reichsten New Yorker ihre Sommerfrische verbrachten, weilte auch Wetzler, als Gast etwa des vermögenden, aus Leipzig eingewanderten Anwaltes Antonio Knauth¹⁸⁷. Ohne fremde finanzielle Hilfe, die in späteren Jahren zur Regel wurde, führten die beiden einen Haushalt; Lini versorgte die Wohnung, Hermann erteilte Klavierstunden und spielte am Deutschen Theater Bratsche und Orgel.¹⁸⁸ Die Ehe sollte kinderlos bleiben, was zumindest teilweise ein Tabu darstellte; der Gegenstand findet in den schriftlichen Quellen keine Erwähnung.

Nachdem bereits im September 1895 Wetzlers *Engelskonzert, Tondichtung, nach einem Gemälde von Hans Thoma*, für kleine Orchesterbesetzung und Harfe, unter dem Namen *Offertory (Tone Poem)* im Gottesdienst an der *All Angels' Church* zur Uraufführung gelangt war, schrieb er nun an seinem Opus 1, der *Fairye Queene*, für Bariton und Klavier, auf einen Text aus Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry*, das am 12. Januar 1897 durch David Bispham¹⁸⁹ und Wetzler uraufgeführt wurde.

Lieder- und Kammermusikabende bildeten ab dieser Zeit bis zum Ende von Wetzlers Zeit in New York 1905 den Rahmen, in dem Wetzler als Pianist in Erscheinung trat. Namhafte Sängerinnen und Sänger zählten zu seinen Liedpartnern, so der erwähnte amerikanische Bariton David Bispham von der *Metropolitan Opera*, der zum wichtigsten Exponenten von Wetzlers frühen Liedkompositionen wurde, daneben aber auch die ebenfalls an der Metropolitan Opera engagierte amerikanische Sopranistin Lillian Nordica¹⁹⁰ oder der niederländische Bayreuth-Bassbariton Anton van Rooy¹⁹¹. Es handelte sich dabei nach dem Muster des 19. Jahrhunderts um Liedprogramme, gemischt mit Kammermusik. Das Liedrepertoire umfasste neben vereinzelt Brahms-, Schumann- und Schubert- oder Anton Rubinstein-Nummern eine Mehrzahl heute nicht mehr gespielter Namen wie Bruno Oscar

¹⁸⁴ Agnes Engelhard-Stieglitz (1869–1952).

¹⁸⁵ Alfred Stieglitz (1864–1946).

¹⁸⁶ Franklin Seligsberg (1873–1922).

¹⁸⁷ Antonio Knauth (1855–1915). Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Bolton Landing, N.Y., 2.7.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 10).

¹⁸⁸ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, [New York, N.Y.], 16.11.1896 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 4). Beim „Deutschen Theater“ handelt es um das damalige *Irving Place Theatre* (17, Irving Place), ab 1893 unter der Leitung des späteren Intendanten der Metropolitan Opera, Heinrich Conried.

¹⁸⁹ David Bispham (1857–1921), amerikanischer Bariton.

¹⁹⁰ Lillian Nordica (1857–1914).

¹⁹¹ Anton van Rooy (1870–1932).

Klein¹⁹², Eduard Kremser¹⁹³ oder Ferenc Erkel¹⁹⁴, daneben auch öfters Cécile Chaminade oder die amerikanische Komponistin Amy Marcy Beach¹⁹⁵. Neben heute noch gesungenen Belcanto-Nummern, etwa von Francesco Paolo Tosti, erklangen im Instrumentalbereich Virtuosenstücke von Carl Davidoff und David Popper für Violoncello, üblich waren auch Bearbeitungen berühmter Vorlagen wie etwa Händels „Largo“, die *Xerxes*-Arie *Ombra mai fù*, für alle möglichen Besetzungen.

Bemerkenswert ist Wetzlers Hinwendung zu Johann Sebastian Bach, der bereits in der Auswahl der Vortragsstücke am Hoch'schen Konservatorium einen prominenten Platz eingenommen hatte, was sich in seinem Repertoire als Kirchen- und Konzertorganist sowie als Pianist in New York fortsetzte und von der Presse als außergewöhnlich eingestuft wurde. Daraus resultierte die Zusammenarbeit mit Ensembles, die sich bereits um die Jahrhundertwende mit alter Musik beschäftigten, wie den um 1900 sich formierenden *Bach Singers of New York* unter Theodor Björkstén¹⁹⁶, wo Wetzler gelegentlich auf dem Steinway-Flügel den Continuo übernahm, oder der 1893 von Frank Damrosch gegründeten *Musical Art Society of New York*, zu deren Programm Wetzler 1901 eine englische Übersetzung der Motette „Fürchte Dich nicht, ich bin bei dir“ BWV 228 samt Vortrags- und Dynamikzeichen beisteuern konnte, nachdem die *Musical Arts Society* bereits 1899 eine von ihm orchestrierte Fassung der Brahms'schen Zigeunerlieder op. 103 aufgeführt hatte. Beredtestes Zeugnis dieser Hinwendung zu Bach indessen ist Wetzlers Anfang 1900 abgeschlossene Orchesterbearbeitung der Orgelsonate Es-Dur BWV 525, die nach der Uraufführung unter Björkstén ihren Weg in die Konzertsäle fand.

Grundlage für die Bach-basierten Programmtexte, verfasst vom amerikanischen Musikkritiker Henry Edward Krehbiel¹⁹⁷, bildete Philipp Spittas Bach-Biographie¹⁹⁸ – Wetzler seinerseits hatte sich 1895 ein Exemplar von seiner Verlobten zum Geburtstag schenken lassen. Die *Bach Singers* druckten in ihren Programmen jeweils ganze Passagen daraus ab.¹⁹⁹

¹⁹² Bruno Oscar Klein (1858–1911), amerikanischer Komponist deutscher Herkunft.

¹⁹³ Eduard Kremser (1838–1914), österreichischer Komponist und Dirigent.

¹⁹⁴ Ferenc Erkel (1810–1893), ungarischer Komponist.

¹⁹⁵ Amy Marcy Beach (1867–1944).

¹⁹⁶ Theodor Björkstén (1858–1946), schwedischer Tenor und Pädagoge.

¹⁹⁷ Henry Edward Krehbiel (1854–1923).

¹⁹⁸ Vgl. Programme zu den Konzerten vom 14.3.1901, New York, N.Y., Carnegie Music Hall (CH-Zz: Ea 1893/1901: 159), sowie vom 16.3.1899, New York, N.Y., Carnegie Music Hall (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 127).

¹⁹⁹ Vgl. Programm zum Konzert vom 26.4.1900, New York, N.Y., Mendelssohn Hall (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 137).

Debüt

Wetzlers Name wurde unterdessen so stark mit Johann Sebastian Bach in Verbindung gebracht, dass dieser bei seinem ersten Konzert mit eigenem Orchester geradezu vermisst wurde.²⁰⁰ Denn nachdem er bereits 1897 Auftritte als Dirigent eines Studentenorchesters der Columbia University in New York und mit einem Ad hoc-Ensemble an einer „Musicale“ in Newport, R.I. hatte verzeichnen können, wurde der Auftritt mit einem neu zusammengestellten Orchester von etwa 30 Musikern am 18. Januar 1898 in der Mendelssohn Hall²⁰¹ als sein eigentliches New Yorker Debüt gefeiert.

Die Pressereaktionen fielen gemischt aus. Neben einigen anspornenden Zurufen Wohlgesinnter lässt sich deutlich ablesen, dass der unerfahrene Wetzler noch recht unbeholfen dirigierte: „Mr. Wetzler is plainly a young man with musical ideas, but he lacks some of the qualities which go to make a successful conductor. Perhaps his shortcomings are in part due to inexperience.“²⁰² Die Zusammenstellung der Werke entsprach dem Muster nach den beschriebenen Lied- und Kammermusikprogrammen:

| | | |
|----------------------------|--|---|
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Symphonie Nr. 29 A-Dur KV 201 | H. H. Wetzler (Ltg.) |
| Secchi, Antonio | Arie <i>Lungi dal caro bene</i> (Bearb. f. Streichorch. v. Henry Waller) | David Bispham (Bar), H. H. Wetzler (Ltg.) |
| Verdi, Giuseppe | <i>Quand'ero Paggio</i> aus <i>Falstaff</i> (mit Orchesterbegleitung) | |
| Wagner, Richard | Siegfried Idyll | H. H. Wetzler (Ltg.) |
| Brahms, Johannes | Ruhe, Süßliebchen op. 33,9 | David Bispham (Bar), H. H. Wetzler (KI) |
| | Sind es Schmerzen, sind es Freuden op. 33,3 | |
| Gluck, Christoph Willibald | Divertissement et Scène d'Alceste | Anna Burch (S), Ruth Thompson (A), Eva Hawkes (A), Gordon Mackenzie (T), Carl Dufft (B), H. H. Wetzler (Ltg.) |

Tabelle 4: Konzertprogramm vom 18. Januar 1898, Mendelssohn Hall, New York

Wetzler hatte es geschafft, zahlungskräftige Geldgeber zu gewinnen²⁰³; offenbar war es nicht unüblich, dass junge Musiker sich ein Orchester „kauften“, um einen Auftritt zu erhalten: „His purpose appears to have been to demonstrate that he could conduct an orchestra. There are many musicians who think they can do this, but they are not so fortunate as Mr. Wetzler,

²⁰⁰ „Mr. Wetzler has been known here for years as an excellent organist (he is at Trinity Church) and pianist; also as a promising composer. It is also known at first hand that he has excellent ideas in regard to the interpretation of the much-neglected Bach. Yet when he gave his concert last evening, with a view of introducing himself as a conductor, he ignored Bach and gave a commonplace Mozart symphony.“ The Evening Post (New York, N.Y.), 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 100.

²⁰¹ 119 West, 40th Street.

²⁰² New York Times, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101. Eine eingehende Darstellung von Wetzlers Debüt als Dirigent erfolgt im Kapitel *Wetzler als Dirigent*.

²⁰³ Im Gegensatz zu späteren Jahren lässt sich aber für dieses erste Konzert und die gesamte frühe Zeit nicht festlegen, von wem und in welcher Form diese Hilfe erfolgt ist.

inasmuch as they cannot afford to make a public demonstration.“²⁰⁴ Dass Wetzler, der sich nach eigenem Bekunden als Aristokrat fühlte²⁰⁵, ein Mitglied der New Yorker Gesellschaft war, das auf die Hilfe finanzkräftiger Freunde zählen konnte, wird hier erstmals offenkundig: „Mr. Hermann Hans Wetzler who has recently taken the post of assistant organist at Trinity Church in this city, and who has many friends among influential persons here, gave a concert last evening [...]“²⁰⁶

Mit Programmen wie dem oben beschriebenen veranstalteten reiche New Yorker üblicherweise in der Winterzeit ein oder mehrere Konzerte in ihrem Privathaus, die schon erwähnten „Musicales“. Die vielleicht opulenteste dieser Art, an der Wetzler mitwirkte, fand in der zeitlichen Nähe seines New Yorker Dirigentendebüts, vermutlich Anfang 1898 bei John Jacob Astor²⁰⁷, dem Miterbauer des *Waldorf Astoria*-Hotels, statt, mit 350 geladenen Gästen:

„One of the most elaborate evening receptions with music of the present season was given last night by Mr. and Mrs. John Jacob Astor, at their home, No. 840 Fifth-ave. It was the first large entertainment given by them this winter. As at Mrs. William Astor's²⁰⁸ ball, two weeks ago, the two houses were thrown into one, and the decorations were about the same as on the occasion of the last entertainment. In the hallways there were clusters of American Beauty roses, long-stemmed Ascension lilies, hyacinths and other spring flowers. The balustrades of the two houses were ornamented with Southern smilax, palms and ferns, interspersed with roses and white and pink spring flowers. Mrs. Astor received the guests in the white and gold drawing-room, where there were roses and orchids in profusion. There was no floral embellishment of any description in the magnificent ballroom, which was arranged with gilded chairs as a concert-room. The soloists were Mme. Nordica, Signor Campanari²⁰⁹ and Leo Stern²¹⁰, the 'cellist; the orchestral music was played by Wetzler's Orchestra.“²¹¹

²⁰⁴ New York Times, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

²⁰⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, 8.8.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

²⁰⁶ The Sun (New York, N.Y.), 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

²⁰⁷ John Jacob Astor (1864–1912).

²⁰⁸ John Jacob Astors Cousin William Waldorf Astor (1848–1919).

²⁰⁹ Giuseppe Campanari (1855–1927), italienischer Bariton.

²¹⁰ Leopold Lawrence Stern (1861–1904), englischer Violoncellist.

²¹¹ „The programme was as follows:

| | | |
|--------------------------------|--------------|-----------------------------------|
| Symphony, A major | Mozart | Orchestra |
| Aria, „Barber of Seville“ | Rossini | Signor Campanari |
| Berceuse de Jocelyn | Godard | Leo Stern, with orchestra |
| Hungarian aria | Mme. Nordica | Erkel |
| Intermission | | |
| Siegfried Idyl | Wagner | Orchestra |
| „A la stelle confidente“ | Robaudi | Signor Campanari |
| | | 'Cello obligato Mr. Stern |
| „Reigen“ from suite „Im Walde“ | Popper | Leo stern, with orchestra |
| Songs | | Mme. Nordica |
| Duo from „Nozze di Figaro“ | Mozart | Mme. Nordica and Signor Campanari |

Dieses Orchestermodell wurde in der Saison 1898/99 weitergeführt, eigene Produktionen waren nicht mehr geplant, vielmehr sollte auf Anfrage hin aus einem vorgegebenen Repertoire ein Programm zusammengestellt werden.²¹² Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt erscheint der Name „Wetzler Orchestra“, allerdings ist für die Saison 1898/99 kein einziges Konzert mit dieser Formation dokumentiert, auch für die zwei nachfolgenden Spielzeiten nicht, der nächste belegte Auftritt datiert vom 21. Januar 1902.²¹³

Das Orchesterprojekt fand vorderhand keine Fortsetzung. Am 4. Juli 1898 kam Wetzlers Schwester Minnie beim Untergang des französischen Luxusdampfers *La Bourgogne* auf der Überfahrt von New York nach Le Havre ums Leben. Mit ihr starben auch ihr Ehemann, der Franzose Léon Jacquet²¹⁴, Flötist im Boston Symphony Orchestra – die Hochzeit hatte

Conductor – H. H. Wetzler Accompanists Messrs. Luckstone and Simmons”
 Daily Tribune (New York, N.Y.), [undatierter Bericht], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 107.
²¹² „The Wetzler Orchestra enters upon its second season, 1898–1899, and will be available for concerts, festivals and private musicales. The orchestra consists of 60 of New York’s best musicians, and will maintain the high standard of its work which met with such great success last winter. For private musicales the number of musicians can be reduced as low as 25, in order to adapt the orchestra to the occasion. For concerts of this character a specially attractive repertoire has been compiled.
 The programs of this season will be selected from the following works:
 J. S. Bach „Brandenburg Concerti“ in F an B flat
 Suite in D
 Gluck: Overture „Iphigenia in Aulis“
 Divertissement from „Alceste“
 Haydn: Symphony in D
 Mozart: Symphonies in A and G minor
 Beethoven: Symphonies in E flat and C minor
 Overtures „Coriolan“ and „Consecration of the House“
 Septett
 Cherubini: Overtures „Anakreon“ and „Abencerrages“
 Berlioz: Two movements from „Symphonie Fantastique“
 Schubert: Unfinished Symphony
 Schumann: Symphony in C
 Mendelssohn: Overture „Fingals Cave“
 Weber: Overture „Oberon“
 Wagner: Prelude „Meistersinger“
 Prelude and Isoldens Liebestod
 „Siegfried Idyll“
 „Tannhaeuser Bacchanal“ (Parisian version)
 Richard Strauss: Serenade for Wind Instruments
 Brahms: Serenade in D
 Serenade for small orchestra in A
 Symphony in E minor, No. 4
 Bizet: Suite „Arlesienne“
 Tschaikowsky: Serenade for String Orchestra“
 Werbeprospekt (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 113). Einige der genannten Werke erscheinen auf keinem der erhaltenen Konzertprogramme Wetzlers: das Beethoven-Septett, Cherubinis Abencerrages-Ouvertüre, Schumanns Symphonie Nr. 2 C-Dur op. 61 sowie die Brahms-Serenaden.

²¹³ Vgl. Konzertprogramm (CH-Zz, Mus NL 145: E 1902: 2).

²¹⁴ Léon Jacquet (1865–1898).

zeitgleich mit derjenigen Hermanns im Sommer 1896 stattgefunden – sowie der gemeinsame einjährige Sohn.²¹⁵ Minnie hinterließ an nächsten Angehörigen neben Hermann die Stiefmutter Fanny Wetzler-Lederer, mit der sie bis zu ihrer Hochzeit in Cincinnati zusammengelebt hatte und zu der Wetzler in einem gespannten Verhältnis stand.²¹⁶ Zu den Kondolenten gehörte neben Persönlichkeiten wie Eugenie Schuman auch Ferruccio Busoni, dessen Bekanntschaft mit Wetzler noch von Busonis Zeit in den USA 1891 bis 1894 herrührte:

„Die traurige Vermuthung, welche ich und Nováček gefasst, als wir die Namen der Opfer der Bourgogne durchlasen, hat sich zu meinem großen Schmerze bestätigt. Wir sind tief ergriffen von dem Schicksale, das Ihre liebenswerthe Schwester erreicht und Sie dadurch betroffen hat!“²¹⁷

Mit „Nováček“ meinte Busoni einen gemeinsamen Freund, den aus Temeschwar stammenden Bratschisten und Komponisten Ottokar Nováček²¹⁸. Dieser hatte in der Zeit zwischen 1892 und 1894 gemeinsam mit Wetzler unter Damrosch in der *Symphony Society* Bratsche gespielt, nachdem er ab 1891 unter Arthur Nikisch im Symphonie-Orchester von Boston mitgewirkt hatte, wo es zur Begegnung mit Busoni kam, zu dieser Zeit Klavierlehrer am *New England Conservatory*. Mitte der 1890er Jahre kehrte Nováček nach Berlin zurück, wo im Herbst 1896 in der Philharmonie sein Klavierkonzert mit Busoni unter Nikisch uraufgeführt wurde. Im Herbst 1899 reiste er erneut nach New York, wo er am 3. Februar 1900 nach kurzer Krankheit im Alter von 34 Jahren starb.²¹⁹ Er hatte zu den ganz wenigen engen Männerfreundschaften Wetzlers gehört, neben George Herbert Engelhard, dem Jugendfreund aus New York, und einigen katholischen Geistlichen, deren Nähe Wetzler in späten Jahren suchte. 1904 gab Wetzler bei Schirmer schließlich noch eine Sammlung von zehn Liedkompositionen Nováčeks in englischer Übersetzung heraus.²²⁰

Obwohl sich seit Sommer 1898 keine Gelegenheit mehr ergab, eigene Konzerte zu dirigieren, hielt Wetzler am Plan fest, seinen Weg als Kapellmeister zu gehen, unbeirrt durch die negativen Kritiken zu seinem Einstand in New York: „Ich fühle, dass ich ein ‚gemachter

²¹⁵ Carl Jean Peter Jacquet (7.9.1897–4.7.1898). Vgl. <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/FXXK-883>.

²¹⁶ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 17.7.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 16).

²¹⁷ Ferruccio Busoni an Wetzler, Berlin, 1.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Beb 35).

²¹⁸ Ottokar Eugen Nováček (1866–1900).

²¹⁹ Die Komponistenpersönlichkeit Ottokar Nováček ist äußerst schlecht dokumentiert. Im Anhang befindet sich deshalb die Beschreibung seiner letzten Lebensmonate, geschildert von Lini Wetzler in einem Brief an Nováčeks Eltern; siehe *Anhang, Ausgewählte Texte*.

²²⁰ Nováček, Ottokar, *Ten songs with piano accompaniment (posthumous)*, hrsg. von Hermann Hans Wetzler, New York 1904.

Mann‘ sein werde, sowie ich nur einmal ½ Jahre Gelegenheit gehabt haben werde, etwas zu zeigen.“²²¹ Weniger klar schien hingegen, wo diese Karriere ihren Anfang nehmen sollte. Nachdem sich New York als hartes Pflaster erwiesen hatte, begann Wetzler im Laufe des Jahres 1899 mehr und mehr, nach Europa zu blicken, und legte sich seine Pläne sowohl mit künstlerischen als auch mit politischen Argumenten zurecht:

„Herrgott, könnte ich nur erst einmal aus dieser Republik, blik-blik heraus.“²²² „[...] my disgust with the ‚the verunreinigte Staaten‘ is growing most appallingly; ich fühle nur allzu stark, dass ich in Europa leben muss. *Es muss sein!*“²²³ „Die Leute [in New York] sind ja Herzensgut [sic], aber sie bieten uns doch rein garnichts, wenn man klar darüber nachdenkt. Das ewige Apostolieren bin ich gründlich müde, und ich finde, wir haben beide natürlichen Anspruch auf Ermutigung nach der Seite unserer besseren Inkarnationen hin. Seligsberg’s z. B. haben mir gewiss viel Liebe gezeigt, aber der un[durch]dringliche Wall von ‚Glory of Judaism‘ und amerikanischer Freiheitsidee (lauter unwissenschaftliche Monstruositäten) verbunden mit dem heimlichen Hass gegen alles Aristokratische – als reine Idee, sei es geistig, oder in Bezug auf Familie, lässt mich niemals zum freien Genusse ihrer so aufrichtig wohlwollenden Freundschaft gelangen. Ich bin nun einmal geborener Aristokrat, – woher, das weiss der Kuckuck! Böses Vorbild, und Mangel an Erziehung haben scheint’s dieses paradoxe Wunder an mir bewirkt. Du verstehst doch wie ich das meine? Ich denke mir, dass wir uns in Deutschland eine *sehr* nette Stellung schaffen könnten.“²²⁴

Im Sommer 1901 schaffte es Wetzler schließlich, mit Hilfe einer Empfehlung an Graf Georg von Hülsen²²⁵, den Intendanten der Königlichen Oper in Wiesbaden, ein einwöchiges Volontariat zu erwirken; Hofkapellmeister war zu dieser Zeit Franz Mannstädt²²⁶. Der Kontrast zu New York muss gewaltig gewesen sein: „Es geht im übrigen unglaublich preussisch, militärisch her *in jeder Beziehung*. Ich finde das famos, denn es hält die bösen Elemente in Respekt, und die anständigen Menschen gewinnen dadurch Freiheit und Sicherheit.“²²⁷ Wetzler hätte bleiben können, allerdings ohne Gehalt.²²⁸ Zuvor hatte ihn eine Reise durch musikalische Zentren geführt wie Bayreuth und Berlin, von wo er seinem Kompositionsschüler Marshall Rutgers Kernochan²²⁹ ausführlich berichtete, unter anderem

²²¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 8.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

²²² Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 8.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

²²³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Westhampton, N.Y., 25.8.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 31).

²²⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 8.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

²²⁵ Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1858–1922), preußischer Hofbeamter und Theaterintendant.

²²⁶ Franz Mannstädt (1852–1932), Hofkapellmeister in Wiesbaden 1887–1893 und 1897–1924.

²²⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Wiesbaden, 31.8.1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1901: 1).

²²⁸ Vgl. Wetzler an Edward Colebrooke, 15.9.1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 10).

²²⁹ Marshall Rutgers Kernochan (1880–1955), amerikanischer Komponist.

über Dirigate von Richard Strauss, der für Wetzler in naher Zukunft noch von Bedeutung sein sollte.²³⁰

Zu den einflussreichen Persönlichkeiten in den Vereinigten Staaten, die für Wetzlers Orchesterpläne von Bedeutung waren, gehörte unter anderen der vermögende und einflussreiche Geschäftsmann und Politiker William Collins Whitney²³¹. Neben seiner Leidenschaft für Vollblutpferde, für die er und später auch seine Familie berühmt werden sollten, zeigte er ausgeprägte musikalische Interessen. Zwischen 1898 und 1901 ließ Whitney in seinem Haus an der Fifth Avenue Nr. 871 vom renommierten Architekturbüro McKim, Mead and White eine Orgel einbauen – „White“ stand für Stanford White, den „Hof-Architekten der Dollarkönige“²³². Wetzler sollte die musikalisch-fachliche Betreuung übernehmen. Auf seinen Vorschlag hin wurde die führende deutsche Orgelbaufirma E. F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg mit der Konstruktion eines entsprechenden Instruments beauftragt, wobei Wetzler maßgeblich an dessen Konzeption beteiligt war.²³³ Über diesen Orgelauftrag hinaus hatte ihm Whitney in seinen letzten Lebensjahren ein Mandat übertragen, um sämtliche musikalische Unterhaltung in dessen Haus zu organisieren und zu betreuen.²³⁴ Einen der Höhepunkte dieser Art stellte eine „Musicale“ am 2. Dezember 1901 dar, für die Whitney den jungen Pianisten Josef Hofmann und den einundzwanzigjährigen Geiger Jan Kubelík engagieren ließ, der am selben Abend zuvor in der Carnegie Hall sein New Yorker

²³⁰ „But now I will tell you of our adventures + I trust you will muster up courage for the ordeal. In Berlin we heard „Siegfried“ + the Götterdämmerung, conducted by Richard Strauss. It was blessing to hear a genuine musician conduct again, + I do not hesitate in calling him a „great“ conductor. He is surcharged with magnetism, and every involuntary gesture is the clear unmistakeable expression of an idea, and a sure guide + support to the musician under his bâton. I cannot, however, say that he gives himself up quite completely to his task. He appears to be studying the score + the orchestral effects for his own purposes to quite an extent, an he certainly does not make the most of details to the score. His building up of the great dramatic passages + climaxes, however, is truly inspired, and the effect is invariably overwhelmingly great.“ Wetzler an Marshall Rutgers Kernochan [Entwurf, Hs. Lini Wetzler], 19.8.1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 11–16).

²³¹ Vgl. Vorwort.

²³² Vgl. Vorwort.

²³³ Vgl. Henry W. Poor an James Henry Smith, 17.5.1904, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1904: 28). Trotz der umfangreichen Korrespondenz mit McKim, Mead and White sind wenige Einzelheiten über das Instrument bekannt, Pläne liegen keine vor. Es handelte sich um eine pneumatische Orgel, die Höhe des Instruments muss gegen 5 Meter betragen haben. Vgl. 44 Briefe von McKim, Mead and White an Wetzler [und andere], New York, N.Y., 1898–1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1898/1901: 1–44).

²³⁴ „He was not only an intimate personal friend and constantly at Mr. Whitney’s table and house with Mrs. Wetzler, a charming and distinguished woman, but Mr. Whitney put in his hands charge of all entertainments given there, giving him absolutely free hands, thereby ridding himself of all the care and annoyance of detail, and at the same time securing a standard of entertainment for which the house was so distinguished – for no one is so competent in this country to direct such occasions as Mr. Wetzler.“ Henry W. Poor an James Henry Smith, 5.12.1904, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1904: 29).

Debüt gegeben hatte²³⁵; gut zwei Jahre später, am 14. Januar 1904, begleitete Wetzler Enrico Caruso an einer „Musicale“ bei Whitney's Sohn, Harry Payne Whitney.²³⁶

Der zweite Anlauf

Im Frühjahr 1902, vier Jahre nach seinem Debüt, leitete Wetzler zum ersten Mal wieder vier Orchesterkonzerte, das vierte gar unter eigenem Namen, „Wetzler orchestral concert“. Als Zugpferde dienten auch hier Solisten der ersten Garde: Fritz Kreisler und Ignacy Jan Paderewski.²³⁷ Für den nachfolgenden Herbst plante Wetzler die erste Saison-füllende Konzertreihe unter eigenem Namen, die *Wetzler Symphony Concerts*. Der Zeitpunkt war günstig gewählt, befanden sich doch die beiden angestammten Orchester in einem Umbruch. Nachdem das ältere, das 1842 gegründete *New York Philharmonic Orchestra*, 1898 durch den plötzlichen Tod Anton Seidls seinen künstlerisch überragenden Leiter verloren hatte, brach unter dessen Nachfolger Emil Paur²³⁸ in den nachfolgenden vier Jahren die Zahl der Subskribenten stark ein, so dass 1902 Walter Damrosch, der Leiter des Konkurrenzorchesters, der *New York Symphony Society*, vorübergehend die Leitung beider Orchester übernahm. Die

²³⁵ „One of the most interesting events in society last night was the informal musicale given by Mr. William C. Whitney at his home, No. 871 Fifth avenue, and though not more than thirty people were asked to drop in after dinner the artists were some of the most distinguished now in this country.

The artists on the music programme were Herr Jan Kubelik, who but a brief half hour previously at Carnegie Hall had been bowing his acknowledgement of salvos of applause on his local début; Mr. Josef Hofmann, the young pianist who has already won many laurels here and who on frequent occasions had played for Mr. Whitney's guests, and Mr. Hans Wetzler, organist, who also is often heard at Mr. Whitney's.

There is probably no room in a private house better adapted for music than Mr. Whitney's ballroom, in which a fine organ has been placed. The room is about sixty feet square and superbly decorated. Mr. Whitney only on Sunday conceived the idea of giving the musicale, and hurriedly wrote the invitations on his visiting cards, sending them to a score of his friends.

Previous to the musicale there was a small dinner party and afterward a supper.

Herr Kubelik was permitted by his manager to play with the promise that he be allowed to leave at midnight punctually, as he was obliged to take the early train to-day for Boston. The musicale was one of the most enjoyable given in New York drawing rooms, where some of the finest affairs of the kind in the world have been given.“ New York Herald, 3.12.1901, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 164.

²³⁶ Harry Payne Whitney (1872–1930) Vgl. Programm, CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 a.

²³⁷ Von beiden ist eine schriftliche Danksagung überliefert. Fritz Kreisler schrieb nach dem Konzert vom 11.3.1902: „Permit me to thank you for the masterly way in which you conducted the Beethoven concert last night. In spite of our not having had a rehearsal, the ensemble was splendid. I had no opportunity during the rush of the concert to express my great admiration for your splendid work as conductor, which really imperatively demands a repetition of such concerts. Perhaps, when I return to New York, I shall have the pleasure of seeing you at the head of a first class permanent symphony orchestra, a position which you ought to occupy by all means. It will always give me the greatest possible pleasure to play with you.“ Fritz Kreisler an Wetzler, New York, N.Y., 12.3.1902, Abschrift (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 9).

Paderewski schrieb nach dem Konzert vom 6.4.1902: „I am delighted to learn from your letter that you so highly appreciate the part I was able to take in making your concert a success. In return permit me to say, that it really was a great pleasure for me to play with you. I am sure that your exceptional talent and your thorough and brilliant work cannot fail to bring you the recognition as an orchestral conductor, which you so well deserve and which I, for my part, gladly and fully accord to you.“ Ignacy Jan Paderewski an Wetzler, 29.4.1902 (CH-Zz, Mus NL 145: Bep 1).

²³⁸ Emil Paur (1855–1932), österreichischer Dirigent.

Symphony Society sollte sich 1903 unter Damrosch grundlegend reformieren, dem *Philharmonic Orchestra* standen bis zur Übernahme durch Vasily Safonov 1906 und schließlich Gustav Mahler 1909 wechselvolle Jahre bevor.

Bis im Herbst 1902 hatte Wetzler genug Subskribenten gewinnen können, um für eine Spielzeit fünf Konzerte fest zu planen. Führende Namen der New Yorker Gesellschaft befanden sich auf dem Prospekt, mit dem für weitere Beteiligungen geworben wurde:

„Mr. H. H. Wetzler proposes to give a series of five orchestral concerts during the coming season, at Carnegie Hall. The orchestra will consist of eighty-five of the best musicians in New York, assisted by the most distinguished soloists. These concerts are to be continued for three years. It is proposed to raise a guarantee fund of \$15.000. This is to be done by subscriptions in shares of \$100 each. Each such share will entitle its owner, without extra charge, to two seats for every concert to be given under this plan, and every holder of five shares will be entitled to a first tier box. These concerts are to be made popular by a moderate rate of charges for seats to the public.

Checks of subscriptions to be sent to HENRY W. POOR, 18 Wall Street, New York, who will act as Treasurer.

New York, October 1, 1902

BOX AND SHAREHOLDERS OF THE WETZLER SYMPHONY CONCERTS

| | |
|--------------------------|---|
| Mr. George Vanderbilt | Mr. Franklin Seligsberg |
| Hon. William C. Whitney | Mrs. L. H. Schubart |
| Hon. Levi P. Morton | Mrs. H. Duryea |
| Mr. J. Pierpont Morgan | Mrs. Harry Payne Whitney |
| Mr. Henry W. Poor | Mrs. William Jay |
| Mr. Stanford White | Mrs. H. F. Dimock |
| Mr. James A. Burden, Jr. | Mrs. Ernesto Fabri |
| Mr. Dave Hennen Morris | Mrs. Adelaide Randolph |
| Mr. William M. Fleitmann | Mrs. C. Francis Winthrop ²³⁹ |

Die Liste liest sich wie ein Who is who der amerikanischen Wirtschaftsgeschichte, die Hauptbesetzung des ‚Gilded Age‘. Der Unterzeichner des Prospekts und Subskribent, Henry William Poor²⁴⁰, gehörte neben dem oben erwähnten William Collins Whitney (Schwiegervater der ebenfalls aufgeführten Mrs. Harry Payne Whitney²⁴¹) zu den wichtigsten Gönnern Wetzlers in dessen New Yorker Zeit. Poor hatte 1868 zusammen mit seinem Vater das Finanzunternehmen *H.V. and H.W. Poor* gegründet, eine Vorgängerinstitution des heute noch bestehenden Bankhauses *Standard & Poor's*. Der Erstgenannte, George W.

²³⁹ CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 17. Der Passus einer früheren Fassung des Prospekts, wonach Gönner mit mehr als einem 100 \$-Anteil Einfluss auf Programm- und Solistenauswahl nehmen können, fehlt hier. Vgl.

CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 17.

²⁴⁰ Henry William Poor (1844–1915).

²⁴¹ Gertrude Vanderbilt Whitney (1875–1942).

Vanderbilt²⁴², ein Spross der gleichnamigen Unternehmersdynastie, war nicht in das familiäre Geschäftsunternehmen eingebunden und konnte sich ganz den Künsten und der Philosophie zuwenden. John Pierpont Morgan²⁴³ war der mächtigste Bankier seiner Zeit; die von ihm gegründete Bank *J.P. Morgan & Co.* ist eine Vorgängerinstitution des heute weltweit größten Bankhauses *JPMorgan Chase & Co.* Und der schon mehrfach erwähnte Stanford White war Teilhaber der oben bereits erwähnten, um 1900 größten und einflussreichsten Architekturfirma der USA, *McKim, Mead and White*.

Die organisatorische Kleinarbeit leistete jedoch ein anderer: Rawlins L. Cottenet²⁴⁴, Mitglied der New Yorker Gesellschaft, Liebhaberkomponist, zu dieser Zeit Schüler von Wetzler, Abkömmling einer einst vermögenden Familie, jetzt Inhaber eines Blumengeschäfts. Bei ihm liefen die Fäden zusammen, er kümmerte sich um die Akquisition, gemeinsam mit Poor, der kraft seines Namens wichtige Kontakte zu knüpfen wusste, etwa zum Industriellen und Philantropen Andrew Carnegie²⁴⁵, einem der reichsten Männer seiner Zeit. In einer Empfehlung Poors an Carnegie wird deutlich, wie sehr es Wetzler verstand, einflussreiche Persönlichkeiten für seine Vorhaben einzubinden:

„Dear Mr. Carnegie: I beg to introduce to you Mr. H. H. Wetzler of this city, and beg you will hear what he has to say in the matter of his orchestral concerts which Mr. George Vanderbilt, Mr. W. C. Whitney and myself assisted in establishing. We all believe that Mr. Wetzler is not only the best conductor in this country but the only one here competent to give us in this city such orchestral effects as we ought to have! The concerts given by him this season just closed were unique in the elevated character of the works given, and in the perfection of artistic attainment, and are bright with promise for the future of orchestral music here!“²⁴⁶

Am 19. November 1902 fand in der Carnegie Hall das erste von fünf Konzerten der neu etablierten Konzertreihe statt, unter dem Namen *Wetzler Symphony Concerts*. Das Programm galt selbst für damalige Verhältnisse als außerordentlich lang, mit zwei Solisten, Ossip Gabrilowitsch²⁴⁷ am Klavier und Elsa Rügger²⁴⁸ am Violoncello:

²⁴² George Washington Vanderbilt (1862–1914).

²⁴³ Vgl. Vorwort.

²⁴⁴ Rawlins Lowndes Cottenet (1866–1951).

²⁴⁵ Andrew Carnegie (1835–1919).

²⁴⁶ Henry W. Poor an Andrew Carnegie, New York, N.Y., 13.4.1903, Abschrift Lini Wetzler (CH-Zz, Mus NL 145: Da 1.

²⁴⁷ Ossip Salomonowitsch Gabrilowitsch (1878–1936), russischer Pianist, Dirigent und Komponist.

²⁴⁸ Elsa Rügger (1881–1924), amerikanische Violoncellistin schweizerischer Herkunft.

| | |
|------------------|---|
| Beethoven | Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67 |
| | Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 |
| Wagner | Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“ |
| Anton Rubinstein | Violoncellokonzert Nr. 2 d-Moll op. 96 |
| Wagner | Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ |

Tabelle 5: Erstes der „Wetzler Symphony Concerts“ vom 19.11.1902

„The pick of New York’s music loving millionaires“²⁴⁹ war versammelt, mit dabei auch Wetzlers Schülerin Justine Ward, die spätere Begründerin der „Ward Method“.²⁵⁰ Sie verglich Wetzlers Orchester in der Ausarbeitung und Subtilität mit dem Münchner Hofoper-Orchester, im Gegensatz zu den „old U.S. war-horses“²⁵¹, was in erster Linie auf die sorgfältige Probenarbeit zurückzuführen ist – es sollen acht Proben stattgefunden haben²⁵², während Symphoniekonzerte öfter auch ohne Proben gespielt wurden.²⁵³ Eine in ihrer Breite repräsentative Beurteilung bot der legendäre Kritiker Richard Aldrich, der, mit 39 Jahren frisch zur New York Times gewechselt, seine vierte Times-Rezension zu Wetzlers Konzert verfasste. Er wusste die musikalische Sorgfalt anzuerkennen, die Wetzler seinem Unternehmen angedenken ließ, stellte jedoch seine künstlerische Persönlichkeit in Frage: „[...] it would be far from the truth to call him a conductor of authority or compelling power or even strongly individual temperament.“²⁵⁴ Der scharfzüngige Korrespondent der deutschsprachigen *New-Yorker Staats-Zeitung*²⁵⁵ rückte Wetzlers Leistung in dessen eigene historische Perspektive: „Wenn man an jenen Abend, vor fünf oder sechs Jahren, zurückdenkt, wo Herr Wetzler in Mendelssohn Hall das Wagner’sche Siegfried-Idyll in einer sehr eigenthümlichen Weise dirigierte, und damit vergleicht, was er gestern mit der Beethoven’schen C-moll Symphonie vollbrachte, so muß man von einem großen, nicht vorherzusehenden Fortschritt reden.“²⁵⁶

Wetzler zog seine Lehren und kürzte die nachfolgenden Programme entsprechend. Gestrichen wurden Cherubinis *Anacreon*-Ouvertüre im zweiten Konzert vom 2. Dezember 1902, Liszts Symphonische Dichtung *Tasso* im dritten vom 3. Januar 1903. Die aus heutiger Sicht künstlerisch schmerzvollste Streichung traf im fünften Programm vom 24. Februar eine bis dahin nie aufgeführte „Symphonic phantasia“ von Ottokar Nováček, neben Louis A. von

²⁴⁹ New York Daily News, 20.11.1902, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 10.

²⁵⁰ Justine Ward (1879–1975), geb. Justine Bayard Cutting. Sie entwickelte später ein pädagogisches Konzept für den Gesang gregorianischer Melodien in der Schule („Ward Method“).

²⁵¹ Justine Ward an Wetzler, Oakdale, N.Y., 20.11.1902 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1902: 286).

²⁵² Vgl. Edward J. de Coppet an Wetzler, New York, N.Y., 3.10.1902 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1902: 40).

²⁵³ Vgl. Henry W. Poor an Joseph Pulitzer (New York, N.Y.), 22.12.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1903: 229).

²⁵⁴ New York Times, 20.11.1902, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 9.

²⁵⁵ Zu dieser Zeit in erster Linie August Spanuth (1857–1920).

²⁵⁶ [New-Yorker Staats-Zeitung, 20.11.1902], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 11.

Gaertners Tongedicht *Macbeth* das einzige nicht-kanonische Werk in einer Programmreihe, die in der Zusammensetzung von ausladenden symphonischen und kleineren Werken mit denen der beiden angestammten Orchester vergleichbar war. Für das dritte Konzert konnte man sich gar eine Aufstockung des Orchesters leisten von 90 auf 110 Mann, die bis auf den Konzertmeister Max Bendix und einige weitere allesamt aus dem *Philharmonic* stammten; es trug bezeichnenderweise keinen eigenen Namen, sondern wurde unter der Bezeichnung „Wetzler Symphony Concerts“ subsumiert.²⁵⁷

Strauss

Noch bevor das fünfte Konzert über die Bühne gehen konnte, erreichte Wetzler Anfang Februar 1903 eine Anfrage, die die Planung der nächsten Spielzeit in einem völlig neuen Licht erscheinen ließ. Der Londoner Konzertagent Hugo Görlitz plante für Richard Strauss und dessen Frau für das Frühjahr 1904 eine Konzertreise nach Amerika und wandte sich an Wetzler, dessen Orchester ihm dafür geeignet erschien.²⁵⁸ Wetzler traf daraufhin Strauss persönlich an einem *Strauss-Festival*, das im Mai und Juni 1903 in London stattfand. Hier wurden erste gemeinsame Pläne für ein New Yorker *Strauss-Festival* geschmiedet. Im Anschluss daran lud Strauss Wetzler für den Sommer zu sich nach Marquartstein ein:

„Lieber Herr College!

Für Ihren so sehr liebenswürdigen Brief meinen verbindlichsten Dank. Auch ich erinnere mich dankbar der mit Ihnen in London verbrachten Stunden u. freue mich, Ihre u. Ihrer lieben Frau sympatische Bekanntschaft in der neuen Welt zu einer dauernden Freundschaft auszubauen. Vielleicht sehe ich Sie eher in Marquartstein (vom 15. Juli ab). Jedenfalls kann ich Ihnen heute schon sagen, daß ich mit 25. Februar für's I. *Concert* in *New York* (auch meine Frau mit Orchesterliedern) einverstanden bin u. am 12. Februar von Europa abzureisen gedenke. Wir freuen uns beide nun schon beinahe auf Amerika, meine Frau übt sich auf kleinen Segelschiffen bereits tüchtig in der Seekrankheit.

Herzliche Grüße Ihnen beiden von meiner Frau u. Ihrem aufrichtig ergebenen

Richard Strauss“²⁵⁹

Vom 19. Juli bis Ende August weilten Wetzler und seine Frau für mehrere Wochen als Strauss' Gäste in Marquartstein, im Haus von dessen Schwiegervater, Generalmajor Adolf de Ahna.

Am 24. Februar kam das Ehepaar Strauss zusammen mit dem Manager Görlitz in New York an. Am Hafen warteten der Konzertagent Henry Wolfsohn, Charles F. Tretbar und Ernest

²⁵⁷ Vgl. New-Yorker Staats-Zeitung, 5.3.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 31.

²⁵⁸ Vgl. Hugo Görlitz an Wetzler, London, 3.2.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1903: 102).

²⁵⁹ Richard Strauss an Wetzler, [Sandown, Isle of Wight], 30. Juni 1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 39).

Urchs von der Firma *Steinway & Sons*, Wetzler sowie Vertreter des *New York Liederkrantz* und der *Arion Society*.²⁶⁰ Vorgesehen waren vier Konzerte in Verbindung mit Wetzlers Orchester in der Carnegie Hall, das erste davon als fünftes und letztes der *Wetzler Symphony Concerts*, dazu ein weiteres in Brooklyn. Strauss absolvierte daneben bis Ende April zwischen Providence, Washington, D.C. und Minneapolis 28 weitere Auftritte. Sein USA-Debüt indessen sollte mit Wetzlers Orchester erfolgen; dasjenige von Pauline Strauss-de Ahna hatte Wetzler Wolfsohn zugestanden in den vorangehenden Verhandlungen, in denen sich Veranstalter und Agenten Termine und Aufführungsrechte regelrecht abjagten.²⁶¹ Wetzler hatte in diesem Spiel einen schweren Stand, da er zwar ein dichtes Netz von Helfern und Financiers hinter sich wusste, aber keinen Manager, der ihm diese organisatorischen Dinge abnahm. So konnte er nur zusehen, wie der geschäftstüchtige Strauss und umtriebige New Yorker Agenten wie Wolfsohn ihre Geschäfte ohne ihn abwickelten:

„Sie fragen mich leider Dinge, die ich brieflich mit Herrn Wolfsohn längst erledigt habe. Meine Frau kann frühestens am 29. Februar in Brooklyn zuerst auftreten: wahrscheinlich erst 1. März. [...], ich kann gar nicht ermessen, wie ihr die Reise bekommen wird (sie war unlängst von England herüber sehr seekrank) u. sie muß doch gut ausgeruht u. voll u. ganz bei Kraft sein, wenn sie zum ersten Mal in Amerika auftritt. So leid es ihr also thut, sie kann am 27. Febr. bei Ihnen nicht singen. Alles Übrige hat Wolfsohn, auch die genaue Orchesterbesetzung der *Domestica*.“²⁶²

Als Höhepunkt des *Strauss-Festivals*, an dem ausschließlich Werke von Richard Strauss vorgesehen waren, sollte im dritten der ursprünglich vier geplanten Konzerte vom 9. März die *Symphonia Domestica* uraufgeführt werden.²⁶³ Weil das Orchestermaterial verspätet eintraf und Strauss vor lauter Engagements in anderen Städten nicht zum Proben kam, wurde die Uraufführung erst auf den 16. März und schließlich auf ein neu angesetztes Konzert am 21. März verschoben. Mit dem zusätzlichen Engagement durch das *Brooklyn Institute of Arts and Sciences* ergaben sich vorerst sechs gemeinsame Konzerte:²⁶⁴

²⁶⁰ Vgl. New York Evening Telegram, New York, N.Y., 24.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904c.

²⁶¹ Vgl. Wetzler an Hugo Görlitz, [nach dem 21.5.1903], Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 59). Wolfsohn trat sowohl als Veranstalter von Konzerten mit dem *Wetzler Symphony Orchestra* als auch von Recitals nur mit Strauss und dessen Frau in Erscheinung.

²⁶² Richard Strauss an Wetzler, Charlottenburg, 15.1.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 42).

²⁶³ Am 12. Januar 1904 hatte Strauss noch an Wetzler geschrieben, er „stecke mitten in den Korrekturbogen der *domestica*“. Richard Strauss an Wetzler, Charlottenburg, 15.1.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 42).

²⁶⁴ Vgl. entspr. Programmzettel, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 85 und 101; E 1904 d: 27 und 44. Das Konzertprogramm vom 29.2.1904 unterscheidet sich leicht vom Ablauf in Franz Trenners Strauss-Chronik, vgl. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 249.

| | | | |
|------------|--------------------------|--|---|
| I | 27.2.1904 | | |
| | Carnegie Hall | Also sprach Zarathustra op. 30 Die Ulme zu Hirsau op. 43,3 Nachtgang op. 29,3 Lied des Steinklopfers op. 49,4 Ein Heldenleben op. 40 | Hermann Hans Wetzler (Ltg.) David Bispham (Bar), Harold O. Smith (Kl) Richard Strauss (Ltg.) |
| II | 29.2.1904 | | |
| | Baptist Temple, Brooklyn | Don Juan op. 21 Einkehr op. 47,4 Morgen op. 27,4 Ständchen op. 17,2 Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28 Allerseelen op. 10,8 Traum durch die Dämmerung op. 29,1 Heimliche Aufforderung, op. 27,3 Tod und Verklärung op. 24 | Hermann Hans Wetzler (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Kl) Richard Strauss (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Kl) Richard Strauss (Ltg.) |
| III | 3.3.1904 | | |
| | Carnegie Hall | Don Juan op. 21 Don Quixote op. 35 Das Rosenband op. 36,1 (Orchesterfassung) Liebeshymnus op. 32,3 (Orchesterfassung) Morgen op. 27,4 (Orchesterfassung) Cäcilie op. 27,2 (Orchesterfassung) Tod und Verklärung op. 24 | Hermann Hans Wetzler (Ltg.) Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Ltg.) Richard Strauss (Ltg.) |
| IV | 9.3.1904 | | |
| | Carnegie Hall | Don Quixote op. 35 Meinem Kinde, op. 37,3 (Orchesterfassung) Wiegenlied op. 41,1 (Orchesterfassung) Muttertändelei op. 43,2 (Orchesterfassung) Liebesszene aus „Feuersnot“ op. 50 Allerseelen op. 10,8 Befreit op. 39,4 O süßer Mai op. 32,4 Kling! op. 48,3 Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28 | Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Ltg.) Richard Strauss (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S), Richard Strauss (Kl) Richard Strauss (Ltg.) |
| V | 16.3.1904 | | |
| | Carnegie Hall | Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28 Don Quixote op. 35 [Lieder] Ein Heldenleben op. 40 | Richard Strauss (Ltg.) Pablo Casals (Vc), Richard Strauss (Ltg.) Pauline Strauss-de Ahna (S) Richard Strauss (Ltg.) |
| VI | 21.3.1904 | | |
| | Carnegie Hall | Also sprach Zarathustra op. 30 Symphonia domestica op. 53 (UA) Don Juan op. 21 | Richard Strauss (Ltg.) |

Tabelle 6: Die sechs Konzerte des *Strauss-Festivals*

Pauline Strauss' erster Auftritt erfolgte also doch mit Wetzlers Orchester, am 29. Februar 1904 in Brooklyn, obgleich erst das von Henry Wolfsohn veranstaltete Rezital vom 1. März in der Carnegie Hall als „First appearance in America“ angekündigt wurde.²⁶⁵ In den ersten drei

²⁶⁵ Konzertprogramm vom 1. März 1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 102. Es ist unklar, weshalb das Carnegie-Rezital vom 1.3.1904 das Prädikat „First appearance in America“ tragen durfte, obschon Strauss-de Ahna bereits tags zuvor in Brooklyn mit Klavierliedern aufgetreten war. Möglicherweise handelte es sich hierbei um eine Privatveranstaltung des *Brooklyn Institute of Arts and Sciences*, die als solche nicht zählte. Tatsache ist, dass das Konzert verhältnismäßig spät, am 22.12.1903, vom 3.3.1904 auf den 29.3.1904

Konzerten durfte Wetzler noch je ein Tondichtung selbst dirigieren, danach unterlag das Programm auf Drängen von Charles F. Tretbar von *Steinway & Sons* aus Gründen der Publizität ganz der Leitung des „Meisters“. Dabei ist nicht einmal anzunehmen, dass Strauss unzufrieden war mit Wetzlers Leistung; eine im Anschluss verfasste Empfehlung an den Vorsitzenden des *Berliner Philharmonischen Orchesters* klingt jedenfalls recht überzeugt:

„Erlauben Sie mir, Ihnen in Herrn H. H. Wetzler einen sehr begabten Dirigenten u. vorzüglichen Musiker wärmstens zu empfehlen. Herr Wetzler, der nebenbei bemerkt auch ein ebenso vorzüglicher Geiger, Pianist u. Organist (auch Komponist von Begabung u. Können) ist, hat mir hier mit dem von ihm gegründeten Orchester meine Werke vorzüglich einstudiert, Zarathustra u. Don Juan von mir selbst im Konzert u. zwar ganz *ausgezeichnet* dirigiert; ich habe niemals eine so gute Zarathustra aufführung unter einem anderen Dirigenten gehört. Mit Herrn Wetzler würden Sie Ihrem Orchester einen ganz famosen Chef gewinnen.“²⁶⁶

Dennoch, der Anfang hatte sich als schwierig erwiesen. Im Wissen darum, dass seine Orchesterwerke bis dahin unbekannte technische Anforderungen an die Orchester stellten, hatte Strauss schon weit im voraus einen Probenplan gefordert, der auf den ersten Blick die von Wetzler gesetzte Marke übertreffen sollte. Die vielerorts überlieferte Zahl von 15 Proben bezog sich ursprünglich auf die *Symphonia Domestica*, reduzierte sich jedoch auf acht, da zwei Drittel davon Registerproben waren.²⁶⁷ Insgesamt leitete Strauss zwölf Proben, sieben davon für die *Symphonia domestica*,²⁶⁸ von Wetzler dürften noch einige wenige dazugekommen sein: „Strauss war fast immer auf der Reise, und so musste ich die ersten Proben leiten; folglich hörte ich das Werk früher, als er selbst.“²⁶⁹ Im Vorfeld war mit den Musikern ein Vertrag über 15 Proben abgeschlossen worden, was sich angesichts der technischen Schwierigkeiten als zu wenig erweisen sollte.

An sich galt das Orchester der *Philharmonic Society*, das wie erwähnt einen großen Teil des *Wetzler Symphony Orchestra* darstellte, bereits um 1900 als den europäischen Spitzenorchestern zumindest ebenbürtig, wenn auch die Orchester von Boston, Chicago und Pittsburgh den besseren Ruf genossen. Das Niveau der zusätzlich engagierten Musiker muss aber merklich tiefer gewesen sein, die Presse sprach von einem aus „ziemlich heterogenen

vorverschoben worden war, da die *Brooklyn Academy of Music* am 30.11.1903 abgebrannt war und die Verlegung in den Ersatzort, den *Baptist Temple*, die Verschiebung auf den 29.2. notwendig gemacht hatte.

²⁶⁶ Richard Strauss an Müller, New York, N.Y., 16.4.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bes 54).

²⁶⁷ „Fifteen rehearsals, five with full orchestra and ten with the strings, woodwinds and brass instruments“. New York Tribune, 21.3.1904, zitiert nach Mus NL 145: E 1904 d: 40.

²⁶⁸ 5 Orchester- und 2 Registerproben. Vgl. Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 248–250.

²⁶⁹ Wetzler an Hans Bassermann, New York, N.Y., 10.12.1918, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 18).

Elementen zusammengesetzten Orchester, das nicht einmal eine permanente Organisation ist“.²⁷⁰ Die Leistung der größtenteils deutschen Musiker war zudem Schwankungen unterworfen, da sie sich durch die amerikanischen Anstellungsverhältnisse gezwungen sahen, nachts Geld dazuzuverdienen: „The men play at dances every night until 5, and then appear at the rehearsals in the morning, yawning and apathetic – without the slightest interest in their work.“²⁷¹ Ein drastisches Bild zeichnete der New Yorker *Independent* im Vorfeld der Strauss-Konzerte, mit dem genial einfachen Begriff der „[poor] attack“ als wichtigstes Qualitätsmerkmal eines Orchesters:

„A fair example of the work of the Philharmonic under ordinary conditions is exhibited by the Wetzler Orchestra. The personnel is practically the same; it is a miniature ‚Philharmonic‘. Its performance is to be deplored for the poor attack, for the lack of spirit, for the raucousness of the brass; for the unreliability and falsity of the wood-wind and the coarse, thick tone of the strings. Wetzler secures results as much the better as the talent exceeds that of Walter Damrosch. The cause of his failure lies in the system and its effect on the attitude and proficiency of the players under him. The situation may best be comprehended by a visit to one of his rehearsal. There this serious and able musician commands little respect or authority, and the atmosphere is as earnestly artistic as that of a sophomore eating club at college. The other orchestras of New York tell the same tale, only in rougher language.“²⁷²

Aus all diesen Gründen sah sich Wetzler veranlasst, in einem Brief an das Orchester jedem einzelnen nochmals in das Gewissen zu reden:

„Es ist wohl nicht nötig, Sie auf die historische Bedeutung dieser Konzerte für das amerikanische Musikleben aufmerksam zu machen. Auch sind Sie sich gewiss bewusst, welchen Vorzug es für uns Mitwirkende bedeutet, bei einer solchen Gelegenheit unter der persönlichen Leitung des grossen Meisters an der Aufführung seiner Epoche machenden Werke teilzunehmen. Ich hoffe zuversichtlich, dass jeder der geehrten Herren meines Orchesters seinen persönlichen Stolz dareinsetzen wird, sein Teil zu vollendeten Aufführungen, des Meisters würdig, beizutragen.

Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, müssen wir alle Kräfte aufbieten, da die Schwierigkeiten der Strauss'schen Werke nicht zu unterschätzen sind. Die schwierigen Passagen in allen Instrumenten liegen meistens sehr exponiert. Es ist daher unerlässlich, dass jeder der Mitwirkenden seine Stimmen zu Hause gründlich einstudiert, so dass er dieselben vollkommen und sicher beherrscht und jederzeit klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen vermag. [...] Nicht allein New York, sondern die ganze musikalische Welt wird unsere Leistungen mit grosser Spannung verfolgen.“²⁷³

²⁷⁰ New-Yorker Staats-Zeitung, 6.3.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 d: 18.

²⁷¹ Wetzler an George W. Vanderbilt, New York, N.Y., 19.12.1902, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1904: 2: 115–118).

²⁷² *Independent* (New York, N.Y.), 11.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 b: 23.

²⁷³ Offener Brief Wetzlers „an die geehrten Mitglieder des Wetzler Symphonie Orchesters“, New York, N.Y., 18.1.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 87.

Am ersten Konzert ging alles gut. Der allererste Auftritt des Festivals hatte Wetzler mit der *Zarathustra*-Aufführung, die Strauss in seiner Empfehlung erwähnte, einiges Lob eingebracht: „He has done nothing better this winter“²⁷⁴, wenngleich er immer noch mit den selben Themen zu kämpfen schien: „It is a pity that he cannot conduct with less physical activity.“²⁷⁵ Umso grösser muss der Kontrast zu Strauss' Körpersprache gewesen sein, der, wie in Filmaufnahmen aus späteren Zeiten dokumentiert, regungslos dastehend mit der rechten Hand den Takt schlug und mit den Augen Einsätze gab, während die Linke meist regungslos an seiner Seite „herunterhing“²⁷⁶:

„Indessen zeigte sich gleich in dieser ersten Nummer, daß den enormen technischen Anforderungen solcher Partituren das Orchester nicht in vollem Maße gerecht zu werden vermochte. Ach, das Maß wurde manchmal nicht einmal zur Hälfte erreicht. Was hat das Blech gestern Abend nicht Alles gesündigt! Ausgenommen davon bleibt das erste Horn, das vorzüglich geblasen wurde. Der Hornbläserchor hatte viele böartige Momente und nur wenige ganz intonationsreine Minuten. Die Streicher waren bedeutend besser, aber vielfach von Perfektion doch zu weit entfernt. Eine Anzahl guter Musiker machen noch immer kein befriedigendes Orchester, wenn sie mit einer Anzahl weniger guter zusammengethan werden.“²⁷⁷

Doch es sollte noch schlimmer kommen. Im zweiten Carnegie Hall-Konzert vom 3. März 1904 dirigierte Wetzler eingangs den *Don Juan*. Im anschließenden *Don Quixote* unter der Leitung von Richard Strauss – Solist war der 27-jährige Pablo Casals – fiel das Orchester dermaßen auseinander, dass Strauss „abklopfen“ musste, wie Felix Mottl zu berichten wusste, der sich in jenem Winter für ein Gastengagement an der Metropolitan Opera in New York aufhielt.²⁷⁸ Etwas genauer beschrieb es Richard Aldrich in der *New York Times*: „The technical defects were serious; there were wrong entrances; at one point the danger of collapse was imminent and the orchestra for a moment stopped playing altogether.“²⁷⁹

Dies war aber nicht die einzige Sorge. Die Besucherzahlen brachen ab diesem zweiten Konzert so sehr ein, dass die Schirmherrin des *Strauss-Festivals*, die Firma *Steinway & Sons*, mit einem finanziellen Verlust rechnen musste. Zu neu- und fremdartig war Strauss' Musik in den Ohren nicht nur des amerikanischen Publikums, das leichtere Programme gewohnt war,

²⁷⁴ Chronicle, San Francisco, Cal., 13.3.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 d: 33.

²⁷⁵ The Sun, New York, N.Y., 28.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 c: 76.

²⁷⁶ „Then, and once and again to summon a particular group of instruments, he [Strauss] uses his left hand. For the rest it hangs quietly at his side.“ The Globe and Commercial Advertiser (New York, N.Y.), 29.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 c: 94a.

²⁷⁷ New-Yorker Staats-Zeitung, 28.2.1904, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1904 c: 83.

²⁷⁸ Tagebucheintragung Mottls, zitiert nach Franz Trenner, *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003, S. 249.

²⁷⁹ New York Times, 4.3.1904, zitiert nach *New York Times Online*: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F00E14F6355E12738DDDAD0894DB405B848CF1D3>.

dazu noch in dieser Konzentration – drei symphonische Dichtungen an einem Abend sind selbst heute eine Seltenheit. Im Zuge dieser Entwicklung durfte Wetzler in den letzten beiden Konzerten, wie schon erwähnt, nicht mehr antreten.²⁸⁰ Das „Farewell Concert“, das Charles F. Tretbar von *Steinway & Sons* nach Abschluss des Festivals für den 27. April angesetzt hatte, wohl um den Schaden zu begrenzen, wurde wieder abgesagt, da fast zeitgleich die Warenhauskette *Wanamaker's* kurzfristig zwei Gratis-Konzerte in ihrer New Yorker Filiale für den 16. und 18. ankündigte, abermals ein Engagement in Verbindung mit Wetzlers Orchester. 6000 Zuhörer sollen in den Räumlichkeiten Platz gefunden haben.

| | | | |
|-------------|-----------|---|------------------------------|
| VII | 16.4.1904 | | |
| | Strauss | Don Juan op. 21 | Richard Strauss (Ltg.) |
| | | Wiegenlied op. 41,1 (Orchesterfassung) | Pauline Strauss-de Ahna (S), |
| | | Muttertändelei op. 43,2 (Orchesterfassung) | Richard Strauss (Ltg.) |
| | Beethoven | Ouvertüre zu „Leonore“ Nr. 3 op. 72a | Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| | | Das Rosenband op. 36,1 | Pauline Strauss-de Ahna (S), |
| | | Morgen op. 27,4 | Richard Strauss (KI)? |
| | | Cäcilie op. 27,2 | |
| | Strauss | Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28 | Richard Strauss (Ltg.) |
| VIII | 18.4.1904 | | |
| | Wagner | Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ | Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| | Strauss | Wiegenlied op. 41,1 (Orchesterfassung) | Pauline Strauss-de Ahna (S), |
| | | Muttertändelei op. 43,2 (Orchesterfassung) | Richard Strauss (Ltg.) |
| | Beethoven | Romanze für Violine und Orchester G-Dur op. 40 | Leopold Lichtenberg (VI), |
| | | Romanze für Violine und Orchester F-Dur op. 50 | Richard Strauss (Ltg.) |
| | Strauss | Liebeszene aus dem Singgedicht „Feuersnot“ op. 50 | Richard Strauss (Ltg.) |
| | | Das Rosenband op. 36,1 | Pauline Strauss-de Ahna (S), |
| | | Morgen op. 27,4 | Richard Strauss (KI)? |
| | | Cäcilie op. 27,2 | |
| | | Tod und Verklärung op. 24 | Richard Strauss (Ltg.) |

Tabelle 7: Die Strauss-Konzerte mit dem *Wetzler Symphony Orchestra* in *Wanamaker's Department Store*

Konzerte in einem Warenhaus zu geben, entsprach sowohl dem amerikanischen Kunstverständnis als auch demjenigen von Richard Strauss. In Deutschland hingegen brachte ihm dieses Engagement viel Kritik ein, der Wetzler in seiner seltenen Kombination von amerikanischem Pragmatismus und europäischem Idealismus zu begegnen wusste:

„Unsere Wanamaker Konzerte sind in Deutschland arg misrepräsentiert worden; hätte man von uns verlangt, ‚populäre‘ Konzerte mit irgendwelchen Zugeständnissen zu geben, so hätten wir uns natürlich nie darauf eingelassen; so aber gab man uns carte blanche, und die Programme und deren Ausführung hätten sich irgendwo in der Welt hören lassen können. Die beiden Konzerte waren durchaus tip-top ‚gemanaged‘, und wir hatten ein feines, enthusiastisches Publikum von 6000, wie man es sich nicht besser wünschen könnte.“²⁸¹

²⁸⁰ Vgl. August Spanuth, *New Yorker Konzerte*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 62. Jg., Nr. 30/31, Leipzig, 27.4.1904, S. 498.

²⁸¹ Wetzler an Hans Bassermann, New York, N.Y., 10.12.1918, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 18).

Finanziell stellte die Tournee für Strauss kein Risiko dar, er verlangte pro Auftritt durchgehend 750 \$, damals 3000 Mark, das Jahresgehalt eines Kleinstadtkapellmeisters in Deutschland. Die Verluste müssen aber so enorm gewesen sein, dass Wetzler mit dem gegebenen Geschäftsmodell – Tretbar als Veranstalter, Wolfsohn als vermittelnde Agentur, Wetzler als Dirigent, der sein eigenes Orchester vermietet – sein persönliches Vermögen aufbringen musste, um die Musikergagen bezahlen zu können, die wie heute noch üblich, bei der kleinsten Überziehung der Probenzeiten auszufern begannen. Weit schwerer wog aber die von der Gewerkschaft abgesegnete, heute noch gängige Praxis, eine Vertretung an die Proben oder gar das Konzert zu schicken. Konkret hatte eine beträchtliche Anzahl Musiker zwei Verträge für gleichzeitige Engagements mit Heinrich Conried und Wetzler unterzeichnet, um in Wetzlers Proben 4 \$ für eine Probe zu kassieren und anschließend mit der Metropolitan Opera auf Tour zu gehen und für Wetzlers Konzerte einen Ersatz zu schicken. In der Folge saßen ständig unvorbereitete Musiker auf dem Podium, sodass, zumindest für das letzte Konzert mit der Uraufführung der *Symphonia Domestica*, Zusatzproben anberaumt werden mussten, die dann auf Wetzlers Konto gingen. Felix Mottl, der sich in seiner New Yorker Zeit 1903/04 auch privat mit Wetzler traf, verfolgte die Konzerte aus nächster Nähe:

„Abends bei Wetzler zum Essen. Der arme Kerl ist ein Mitunternehmer der Strauss-Konzerte hier, hat alle Stücke mit dem Orchester für Strauss vorbereitet, einzelne auch selbst in den Konzerten dirigiert, – dabei hat er eine Menge Geldes verloren und ist in den Zeitungen wahnsinnig heruntergerissen worden. Er thut mir schrecklich leid, und ich möchte ihm gerne helfen. Ich las bei ihm die Partitur der ‚Symphonie domestica‘ von Strauss, welche wir auch später vierhändig spielten.“²⁸²

Vergleichbar fiel Wetzlers eigene Einschätzung seiner Rolle und der Ereignisse an sich aus, die später in seiner Karriere in ähnlicher Form wiederkehren sollten:

„Meine Orchesterkonzerte hatten mir immer viele Feinde und Neider gebracht, als aber Strauss noch dazu kam, schienen sich alle Mächte der Hölle gegen mein armes Unternehmen verschworen zu haben. Zeitungsschreiber, Musiker Union, dazu einige netten Herren Kapellmeisterkollegen, setzten mit vereinten Kräften das komplizierte Räderwerk einer wohlorganisierten Opposition dermassen erbittert in Bewegung, dass es mir nur durch geradezu übermenschliche Energie und Dickfelligkeit möglich war, die schwierigen Konzerte erfolgreich zu Stande zu bringen.“²⁸³

²⁸² Tagebuch Felix Mottl, 21.–24.4.1904, zitiert nach Frithjof Haas, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006, S. 259.

²⁸³ Wetzler an Hans Thoma, [USA, 12.1904], Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1904/05: 1: 60–65).

Eine abschließende Bewertung unternahm August Spanuth, diesmal in den *Signalen für die musikalische Welt*, nach seiner zuverlässig pointierten Art:

„Strauß war zu dem Besuch in Amerika durch H. H. Wetzler veranlaßt worden, der hier seit zwei Saisons einen Zyklus von je fünf Sinfoniekonzerten gegeben hat. Die Initiative gereicht, an und für sich, Herrn Wetzler zur Ehre, aber vernünftige Leute schüttelten den Kopf, als sie merkten, daß Wetzler sich dabei als Mit-Dirigent zu gerieren gedachte. Wetzler ist ein tüchtiger Musiker und dabei strebsam. Er hat sich in den Kopf gesetzt, ein großer Dirigent zu werden, aber selbst diejenigen, die ihm wohlwollen, können unmöglich zugeben, daß er angeborenes Talent für diesen Beruf mitbringe; wohl aber sind eine Menge professioneller Musiker und ganze Schaaren von Musikfreunden der Ueberzeugung, daß er ganz und gar nicht zum Dirigieren prädestiniert ist. Wie dem nun auch sein mag: es war ein grober Fehler, den Namen von Richard Strauß mit demjenigen eines Mannes in intime Verbindung zu bringen, der sich hier selbst erst Anerkennung erringen muß – wenn er das überhaupt je in nennenswertem Maßstabe tun wird. Und Wetzler stellte nun für die ‚Festival‘-Konzerte ein Orchester zu Verfügung, das zum größeren Teile aus denselben Leuten bestand, die das Philharmonische Orchester bilden, das aber noch in höherem Maße dem unseligen Substitutentum verfällt. [...] Die Unabhängigkeit unserer ‚Union‘-Musiker geht nämlich soweit, daß sie einfach einen Substituten schicken, wenn sie selbst für den betreffenden Tag einen einträglicheren ‚Job‘ bekommen können. [...]

Das Orchester erwies sich also in den ersten Konzerten seiner schwierigen Aufgabe ganz und gar nicht gewachsen, und als Strauß seinen ‚Don Quixote‘ dirigierte, geschah sogar das Unerhörte, daß es zum richtigen Umwerfen kam. [...] Herr Wetzler aber mußte schließlich vom Dirigieren ganz zurücktreten, denn die Firma Steinway & Sons, die das Festival finanziell garantierte, bestand mit Recht darauf, daß das Publikum Strauß und nicht Wetzler als Interpreten kennen lernen wolle.“²⁸⁴

Aller Unbill zum Trotz hielt Wetzler Strauss gegenüber bis über den Abschluss der Konzerte hinaus die Treue und vermochte sich nicht aus der Verehrungshaltung zu lösen. Er verteidigte dessen finanzielles Gebaren bei gleichzeitigem eigenem finanziellen Ruin: „Ich finde sein Standpunkt ist der einzig richtige; allerdings kommt *er* zunächst am besten dabei weg, aber für die berufenen Künstler wird seine Initiative nur Gutes im Gefolge haben.“²⁸⁵ Von Straussens Seite indessen kam insofern eine Rückmeldung, als er in Interviews lobend die Orchester von Boston, Chicago und Philadelphia erwähnte, während er sich über Wetzlers Orchester und dasjenige der *Philharmonic Society* ausschwie.

Pläne

Wetzlers Elan war ungebrochen. Noch im Juni erwog er die Planung einer dritten Saison mit eigenem Orchester. Nachdem er bis zum *Strauss-Festival* immer mit der Firma *Steinway &*

²⁸⁴ August Spanuth, *New Yorker Konzerte*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 62. Jg., Nr. 30/31, Leipzig, 27.4.1904, S. 498.

²⁸⁵ Wetzler an Hans Bassermann, New York, N.Y., 10.12.1904, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 18).

Sons zusammengearbeitet hatte, trat er nun in Verhandlungen mit dem Klavierbauunternehmen *Mason and Hamlin*, das für Wetzler das finanzielle und personelle Management und überdies die Schirmherrschaft über zumindest drei Konzerte übernehmen wollte. Doch da mit dem Tod des wichtigsten Geldgebers William C. Whitney im Januar 1904 dem ohnehin unprofitablen Unternehmen die finanzielle Basis entzogen war, verliefen diese Pläne im Sand.²⁸⁶ Wetzler zog sich mit seiner Frau vom Juli bis Oktober 1904 in ein Haus in East Hampton auf Long Island zurück. Mit verschiedenartigsten Tätigkeiten und Engagements plante Wetzler, für die unmittelbare Zukunft die Existenz zu sichern. So stand er seit April 1904 in Verhandlung mit der Pianistin Marie von Unschuld²⁸⁷, Präsidentin der *University of Music and Dramatic Art* in Washington, D.C., um daselbst ab Oktober 1904 „organ, counterpoint“ und „composition“ zu unterrichten und „to conduct the orchestral practice and choral class“.²⁸⁸ Gönner wie Henry W. Poor²⁸⁹, der Bankier und Musikförderer Edward Speyer²⁹⁰ und einflussreiche Freunde wie Herbert Engelhard ließen nichts unversucht, um ihm eine Stelle als Kirchenmusiker oder gar Kapellmeister zu verschaffen. Seine Erfahrungen als Orgelbauexperte sollten wieder zum Tragen kommen²⁹¹, und er plante Anfang 1905 „Educational concerts“ für die Mittelschicht²⁹², zu einem Zeitpunkt, als es sich bereits abzuzeichnen begann, dass er mit seiner Frau wieder nach Deutschland ziehen würde, um dort in eine Stellung zu kommen. Er war zu diesem Zeitpunkt 35 Jahre alt, ein Alter, in dem die meisten Kapellmeister in Deutschland bereits eine substantielle Berufslaufbahn hinter sich hatten.

²⁸⁶ Von verschiedener Seite wurde Geld gespendet, um die größten Löcher zu stopfen. James Henry Smith (†1907), der Käufer des Whitney-Houses an der Fifth Avenue, in welchem Wetzler die Orgel eingerichtet hatte, gab 1200 \$ (vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1904: 43), der Rechtsanwalt Henry Ammon James (1854–1929), der Autor von *Communism in America*, bei dem die Wetzlers zeitweilig in East Hampton wohnen konnten, gab insgesamt 1200 \$ (vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 21f), der ungefähr zeitgleich mit Wetzlers Mutter in Frankfurt am Main geborene New Yorker Bankier und Mäzen Jacob Henry Schiff (1847–1920) gab 250 \$ (vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 49), und Isidor Straus (1845–1912), Teilhaber des Kaufhauses *Macy's*, gab 500 \$ (vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 33).

²⁸⁷ Marie Unschuld Edle von Melasfeld (*1871).

²⁸⁸ Vertragsentwurf vom 20.8.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1904: 58 Beil.)

²⁸⁹ Poor: Empfehlung für das Chicago Symphony Orchestra. Vgl. Charles Norman Fay an Henry William Poor (New York, N.Y.), Chicago, Ill., 6.2.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 1).

²⁹⁰ Edward Speyer (1839–1934): Empfehlung für das London Symphony Orchestra. Vgl. Thomas R. Busby (London Symphony Orchestra) an Edward Speyer, London, 16.3.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 25).

²⁹¹ Vgl. Wetzler an Mrs. Morris [Entwurf Lini Wetzler], 1.11.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 16).

²⁹² Vgl. Wetzler an Helen Culver, New York, N.Y., 19.1.1905, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1905: 4).

4. Deutschland II: „Stadttheatermisere“

Hamburg

Mit einer Empfehlung von Laura d'O. Roosevelt²⁹³ an den amerikanischen Gesandten am kaiserlichen Hof in Wien²⁹⁴ reiste Wetzler mit seiner Frau zwischen September und Oktober 1905 nach Hamburg, wo die Reise vorerst endete. „Er hatte die Absicht, nach Wien zu gehen, um dort am großen Beispiel Gustav Mahlers zu studieren und zu lernen“²⁹⁵, so Ferdinand Pfohl, zu dem sich in kurzer Zeit ein freundschaftliches Verhältnis entwickelte. „But in consequence of an unexpected constellation of circumstances I am engaged at the Hamburg opera“, war Wetzlers Erklärung an die Frau des anager bei der *Hamburg-Amerika Linie (Hapag)*²⁹⁶ in den USA, Emil Boas²⁹⁷, die er um eine Empfehlung an den Hamburger Reeder Albert Ballin²⁹⁸ bat, nunmehr Generaldirektor der *Hapag* und einer der einflussreichsten Geschäftsleute in Norddeutschland.²⁹⁹ Der Hauptgrund für Wetzlers Bleiben am Hamburger Stadttheater bestand in der Person des ersten Kapellmeisters Gustav Brecher, mit dem sich Wetzler in künstlerischen Dingen auf Anhieb glänzend verstand. „Und wohl auch der Fürsprache Brechers hat[te] er es zu danken, daß er so schnell ans Dirigentenpult [...] treten durfte“³⁰⁰ und vom Direktor Max Bachur³⁰¹ einen Einjahresvertrag für eine „Freistelle“ erhielt, wie er sie vier Jahre zuvor in Wiesbaden ausgeschlagen hatte. Es bedeutete, dass Wetzler „für seine Tätigkeit keinerlei Bezüge“ erhielt, während „er sich ausdrücklich zu einer Konventionalstrafe von Mk. 3.000 [...] verpflichtet[e], sofern er sich seinen [...] übernommenen Verpflichtungen in irgend welcher Weise und aus irgend welchem Grunde eigenmächtig entziehen sollte.“³⁰²

Am 10. Dezember dirigierte er zum ersten Mal in Hamburg und gleichzeitig die erste Oper seines Lebens, den *Freischütz*, „it was a début in a double sense of the word.“³⁰³ Überaus wohlwollend wurde die „vorzügliche Leistung“³⁰⁴ des nunmehr 35-jährige Opernneulings als

²⁹³ Vgl. Vorwort.

²⁹⁴ Laura d'O. Roosevelt an Bellamy Storer, Oyster Bay, N.Y., 24.8.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Ber 5).

²⁹⁵ Ferdinand Pfohl, Hamburger Nachrichten, 11.12.1905, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 3.

²⁹⁶ *Hamburg-Amerikanische Packetfahrt-Actien-Gesellschaft*, Abkürzung: *Hapag*, gegründet 1847, um 1900 meist *Hamburg-Amerika Linie* genannt, nachfolgend: *Hapag*.

²⁹⁷ Vgl. Vorwort.

²⁹⁸ Albert Ballin (1857–1918).

²⁹⁹ Vgl. Wetzler an Harriet Betty Boas, Hamburg, 11.11.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1905: 15).

³⁰⁰ Heinrich Chevalley, Hamburger Fremdenblatt, 20.12.1905, zitiert nach Mus NL 145: Ea 1905/09: 4.

³⁰¹ Max Bachur (1850–1920), eigentlich: Max Baruch.

³⁰² Vertrag, hs. unterzeichnet von Max Bachur, Hamburg, 23.10.1905; CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 2.

³⁰³ Wetzler an Leonard Liebling [Entwurf Lini Wetzler], Hamburg, undatiert; CH-Zz, Mus NL 145:

Bc 1904/05: 1: 25.

³⁰⁴ Ferdinand Pfohl, Hamburger Nachrichten, 11.12.1905, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 3.

„junger Mann von einigen zwanzig Jahren“³⁰⁵ in der Presse aufgenommen. Vielleicht wirkte Wetzler jünger, vielleicht war die Änderung auch gewollt wie damals, als der Vater noch entsprechende Korrekturen vornahm.

Äußerst inspirierend muss die Zusammenarbeit mit Gustav Brecher gewesen sein, der für Wetzlers berufliche Laufbahn immer wieder Schlüsselfunktionen einnehmen sollte: „My intimate friendship with Brecher, the first conductor, and a musician of the highest quality, was a source of great ‚Anregung‘ to me; we worked together most harmoniously, and achieved some splendid results.“³⁰⁶ Bereits im Alter von 18 Jahren hatte Brecher in Leipzig sein Debüt gegeben und war nach zwei Jahren bei Gustav Mahler an der Wiener Hofoper 1903 als erster Kapellmeister nach Hamburg gekommen. Hier betreute er nun Wetzlers Einstieg in das Opernfach als eine Art Mentor. 14 Jahre später sollte er ihm zu seinem Karrierehöhepunkt als erster Kapellmeister am Kölner Opernhaus verhelfen und 23 Jahre später schließlich dessen einzige Oper *Die Baskische Venus* in Leipzig zur Uraufführung bringen. Vorerst verbrachten die beiden aber gemeinsame Stunden in der Studierstube und fanden dabei zu einer Muße, die eigentlich zu den Privilegien des Studentenlebens gehört: „Den Rest des Nachmittags und Abends [...] verlebte ich mit Brecher, und zwar haben wir fleissig an der Zauberflöte bezeichnet; ich habe ganz gute Ideen dabei entwickelt, aber die Sache ist sehr schwer, und geht langsam von der Hand.“³⁰⁷ „Wir wollten (d.h. M.³⁰⁸ und ich) uns am Abend bei Ranert's ansagen, aber nach lunch setzten wir uns an die Arbeit (Zauberflöte) und bezeichneten grossartig, bis ½ 8, nahmen sodann den Frass ein, und machten nach demselben Fortsetzung bis 11 Uhr [...]“³⁰⁹ Die künstlerische Übereinstimmung lag im stark ausgeprägten analytischen Zugang zu den Partituren – Brecher, der sich in dieser Zeit einen Namen mit der Neuübersetzung von französischen Libretti zu machen begann³¹⁰, Wetzler, der in New York als Bachspezialist hervorgetreten war und darüber hinaus wegen einer musikalischen Phrasierung einen Gerichtsprozess in Kauf genommen hatte.³¹¹ Eine durchschnittliche Berufsauffassung sah pragmatischer aus: „Dann [...] besuchte [ich] Rottenberg“³¹², mit dem ich ein sehr hitziges Gespräch führte. Er findet alle Bezeichnungen bei

³⁰⁵ Heinrich Chevalley, Hamburger Fremdenblatt, 20.12.1905, zitiert nach Mus NL 145: Ea 1905/09: 4.

³⁰⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, East Hampton, N.Y., 14.7.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1906/07: 3).

³⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Hamburg, 3.5.1906 (Mus NL 145: Baa 1905/07: 3).

³⁰⁸ „M.“ steht für „Mumie“; Wetzler nennt Brecher in dieser Zeit in Briefen an seine Frau öfter freundschaftlich „Mumie“.

³⁰⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Hamburg, 14.5.1906 (Mus NL 145: Baa 1906: 1).

³¹⁰ Vgl. dazu Gustav Brecher, *Opern-Uebersetzungen*, Berlin 1911.

³¹¹ Vgl. Kapitel *Wetzler als Dirigent*.

³¹² Ludwig Rottenberg (1864–1932), von 1892 bis 1926 Erster Kapellmeister an der Frankfurter Oper.

Mozart überflüssig, und wir disputierten nach Noten, sage ich Dir. Es war sehr interessant. Er findet Brecher's und meine Auffassung entsetzlich, – besonders die diversen charakteristischen Stellen im Don Juan.“³¹³ Daneben übernahm Brecher auch die Betreuung von Wetzlers Schlagtechnik: „Ich habe ziemlich viel Dirigierübungen mit der M[umie] gemacht, und exerziere auch allein, – aber so sehr viel Zweck hat es nicht, wenn man es so in abstracto macht, ohne es am Orchester ausprobieren zu können. Immerhin thue ich mein Mögliches, und denke mir jede Stelle genau aus.“³¹⁴

Das geschichtsträchtigste Ereignis während Wetzlers erster Spielzeit in Hamburg war die Aufführung seiner Orchesterbearbeitung von Bachs Orgelsonate Es-Dur BWV 525 am 18. Januar 1906 in Berlin. Wetzler selbst leitete das *Berliner Philharmonische Orchester* im Rahmen von Ferruccio Busonis *Orchester-Abenden*.³¹⁵ Dessen Wertschätzung rührte noch aus Zeit in Amerika, als er Wetzler als „echten u. hochbegabten Musiker erkannt“³¹⁶ hatte.³¹⁷ Busonis und Wetzlers ästhetische Auffassung vom schöpferischen Gedanken Bachs, dessen äußere Gestalt wandelbar sei, vermochte das Berliner Publikum indessen nicht zu teilen. So berichtete ein Korrespondent des Chicagoer *Musical Leader*: „[...] but it was easy to see that they were at heart not entirely in sympathy with any attempt, however ingenious, to ‚arrange‘ their beloved Johann Sebastian.“³¹⁸

Eine zweites Ereignis beschloss Wetzlers erste Saison in Deutschland: Gustav Mahlers Auftritt am 27. Mai 1906 anlässlich des 42. Tonkünstlerfestes in Essen, worüber Wetzler ausführlich an seine Frau berichtete und so in die Rolle des Zeitzeugen schlüpfte, die er auch später noch oft großartig ausfüllen sollte. Bietet bereits seine knappe Beschreibung Mahlers als Dirigent eine wertvolle Quelle, so muss der anschließende Bericht über das Gespräch unter vier Augen mit dem sechs Jahre jüngeren Bruno Walter als sensationell bezeichnet werden hinsichtlich der Einblicke, die hier in die Gedankenwelt des aufstrebenden Weltstars über die technische Seite des Dirigierens gewährt werden:

³¹³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 3.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1906: 2).

³¹⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 7.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 10).

³¹⁵ An weiteren Komponisten kamen zum Zug: Eduard Behm (1862–1946) mit dem „Tonstück für Orchester“ *Frühling*, Nikolai Rimski-Korsakow und Eugène Ysaÿe mit Werken für Violine und Orchester, Vincent d'Indy mit der *Suite en Ré* und Louis F. Delune mit der *Symphonie C-Dur*.

³¹⁶ Ferruccio Busoni an Wetzler, Berlin, 1.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Beb 35).

³¹⁷ Für das Berliner Konzert hatte Wetzler mehr gefordert als möglich war – was nicht nur bei ihm den Normalfall darstellt. Den Wunsch, neben der Bach-Sonate auch noch eigene Lieder zu bringen, musste ihm Busoni abschlagen: „Für dieses Jahr habe ich von Ihnen die Bach'sche Sonate angesetzt – unter Ihrer Leitung, als Eröffnungsnummer. Ich hoffe, dass Ihnen das recht ist [...]. Wäre für noch eine Nummer Platz gewesen, so warteten 3–4 unerfüllte Versprechen darauf und ständen auf ihren Schein.“ Deshalb kann ich vorläufig Ihren sonst sehr bescheidenen u. gewiss billigen Wunsch nicht erfüllen.“ Ferruccio Busoni an Wetzler, 31.12.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Beb 36).

³¹⁸ *Musical Leader*, Chicago, Ill., 15.2.1906, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 8.

„I arrived at about 9 p.m., fortunately escaping a Chambermusic concert, and unfortunately missing the the best part of a sumptuous banquet which the town of Essen gave to the Tonkünstler. I entered the big dining hall of the Stadtgarten just in time for the speeches and cigars. The guests were seated at long tables, and everybody was animated and joy. Naturally I met the famous twins Kreti and Pleti: Strauss, Schillings³¹⁹, Hausegger³²⁰, „Gebrillewitch“³²¹, Fernon, Minna Rode, Oskar Fried³²², Fiedler³²³, Waldkapelle, Wanderstucken³²⁴, Morche Löwenmaul der sich als Hoch'schen Conservatonit entpuppte, sehr freundlich that, und mich einlud, ihn in Hamburg zu besuchen, ich weiss aber nicht ob ich's thue; Humperdincks³²⁵, Scheinpflug (Worpswede)³²⁶ etc. etc. Am nächsten Vormittag hörte ich die Probe der Mahlerschen [6.] Symphonie. Der Kerl sieht bitterböös aus, – als ob er von allen Teufeln besessen wär; äusserlich ein in's Dämonische und Geniale gesteigerter Leo Schulz³²⁷. Ich hatte zuerst einen ganz konfusen Eindruck von seinem Dirigieren; er schlägt ganz strack und schlicht, scheinbar keine Spur von periodischem Dirigieren, – kein Abschlagen der Bindungen, und nicht die allergeringste Spur der Brecher'schen manuellen Finessen. Ich war zuerst ganz irr, und hielt am ersten Tag die Mumie für den geschickteren Dirigenten, trotzdem bei Mahler eine geradezu verbitterte Straffheit, Plastik und rhythmische Genauigkeit herauskam, wie ich sie noch nie zuvor gehört habe. Ich konnte mir's gar nicht erklären, denn er hat scheinbar gar nichts gemacht, auch nicht besonders ruhig dirigiert. Ich war $\frac{3}{4}$ enttäuscht, und $\frac{1}{4}$ verwundert. Gestern nun sprach ich mit Brecher's Freund Hofkapellmeister Walter aus Wien ganz offen über meine Eindrücke, und auch über meine eigene Ungeschicklichkeit diesen Winter.³²⁸ Wir hatten ein langes höchst interessantes Gespräch, in welchem er erklärte Brecher's jetzige Art sei durchaus ‚Kinderkrankheit‘ – dass alle unsere Theorien Stuss seien, – dass man verloren sei, wenn man überhaupt an die Art des Schlagens dächte, dass das ein Übergangsstadium sei, – er selbst (Walter) habe jahrelang garnicht dirigieren können, geschmissen, etc. etc. bis er es schliesslich wieder gekonnt habe. Es gäbe 3 Stadien: 1, das primitiv Unbewusste (wie bei einem Phantertiger), dann die mehr oder weniger lange Kinderkrankheit des Nachdenkens und Experimentierens, 3^{ten} die Meisterschaft, die darin beruht, dass mann alles herauskriegt was man empfindet, aber durch ein ganz schlichtes Schlagen, das eben alles in sich birgt. Jetzt bin ich aus dem Zug heraus, und Du wirst mein Gekritzel besser lesen können. Also weiter: Walter ist ein grosser Freund von Brecher, sagte mir aber, ich soll ihm sagen, dass er seine Freischützouverture (welche er im Oktober in Wien dirigiert) entsetzlich fand; – durchaus äusserlich in der Auffassung, und auf's Bravourstück zugeschnitten, – ohne innere Wärme und Innigkeit; Tempi schlecht, etc. etc. Ich erzähle Dir dies alles, da ich annehme, dass es Dich interessieren wird. Walter

³¹⁹ Max von Schillings (1868–1933).

³²⁰ Siegmund von Hausegger (1872–1948).

³²¹ Ossip Gabrilowitsch (1878–1936). Wetzler imitiert humoristisch Gabrilowitschs russischen Akzent.

³²² Oskar Fried (1871–1941), Dirigent, Komponist.

³²³ Max Fiedler (1859–1939), Dirigent, Komponist.

³²⁴ Frank Valentine Van der Stucken (1858–1929), amerikanischer Dirigent und Komponist.

³²⁵ Engelbert und Hedwig Humperdinck-Taxer.

³²⁶ Paul Scheinpflug (1875–1937), Dirigent, Komponist; „Worpswede“ referiert auf Scheinpflugs Liedzyklus *Worpswede. Stimmungen aus Niedersachsen* op. 5.

³²⁷ Leo Schulz (1865–1944), Violoncellist, Dirigent.

³²⁸ Es ist nicht überliefert, was vorgefallen war. Auf jeden Fall muss es sich in einer Aufführung des *Freischütz* ereignet haben, war dies doch das einzige Bühnenwerk, das Wetzler in jenem Winter am Hamburger Theater leiten durfte, insgesamt sieben Mal.

hat mich über mich selbst sehr beruhigt – bat mich inständig mich durch Brecher nicht irre machen zu lassen, da letzterer selbst noch tief in der ‚Kinderkrankheit‘ stecke. Wir haben sehr eingehend gefachsimpelt; ich dirigierte ihm unzählige Stellen vor, und er behauptete mein Schlag sei durchaus klar und deutlich. Er hat sich ungeheuer für Mahler in’s Zeug gelegt. Nach dieser Unterredung betrachtete ich Mahler im Konzert mit verdoppeltem Interesse, und muss sagen, dass mir sein Dirigieren, resp. die Resultate desselben ungeheuer imponiert haben. Ich werde Dir alle Einzelheiten ja bald selbst erzählen. Die Symphonie selbst dagegen, ist, um aufrichtig zu sein, im Grunde ein grosser Schwindel, und ich könnte mich unmöglich dafür in’s Zeug legen. Die Mache selbstverständlich grossartig, und die Instrumentation ebenfalls. Das ganze aber eigentlich nichts weiter als der Ausdruck eines unbändig energischen Willens, der mit [...] verbittertem Ingenium aus Gott weiss für welchen fremden und fremdartigen Elementen ein äusserlich imponierendes Gebäude, – sagen wir ‚konzentriert‘; Dass so eine Symphonie hat entstehen müssen, kann ich aber nicht glauben. [...]

Mahler war ganz freundlich, war aber so umschwärmt dass ich wenig Gelegenheit fand, näher mit ihm bekannt zu werden. Er sagt ich solle Brecher sofort telegraphieren er müsse nach Essen kommen; – ‚per ordre de Mufti‘, wie er sich ausdrückte; ich that es auch, aber Br. blieb hübsch weg. Mahler erzählte mir übrigens, dass er am 1^{ten} Juni die Zauberflöte in Wien macht, und lud mich ein, die Proben und Aufführung anzuhören; ich gehe aber nicht, denn erstens kostet es fürchterlich viel Geld, 2^{ten} würde es mich irre machen, wo ich die ganze Partitur auf meine Weise ausgearbeitet habe. [...] Gestern Abend gab’s wieder grosses Festessen, und gemütl. Zusammen mit Walter und Pfohl bis ½ 1.³²⁹

Trotz des guten Einvernehmens mit Brecher scheint es nicht einfach gewesen zu sein in Hamburg. Zunächst logierte Wetzler im Luxushotel *Hamburger Hof* am Jungfernstieg – Lini hatte sich nach wenigen Monaten wieder in die USA zurückgezogen –, später mieteten die beiden eine Wohnung³³⁰. Lini, die für ihren Mann seit der Heirat die Korrespondenz- und Sekretariatsarbeiten erledigte und aufgrund ihrer sprachlichen Gewandtheit öfter auch die Briefe selbst verfasste, fand darüber hinaus genügend Zeit, eigenen, erfüllenden Tätigkeiten nachzugehen. Hausangestellte wie später in Köln sind für diese frühen Jahre nicht bezeugt, aber es ist nicht anzunehmen, dass die Ehefrau den Haushalt allein erledigen musste. Jedenfalls entstand bei ihr im ersten Hamburger Jahr der Wunsch, zu schauspielern. Anfänglich positiv eingestellt, überwog bei Wetzler schon bald Ablehnung, eine Mischung aus bürgerlichem Rollenverständnis und Trennungsangst: „Wir wollen jetzt glücklich sein, aber wirklich, wirklich glücklich.“³³¹ Schließlich setzte sich Lini durch. Nach Schauspielunterricht im Winter 1907/08 in Hamburg erhielt sie in Köln einen Vertrag und

³²⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train“ [wohl Essen-Frankfurt a. M.], 28.5.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 9).

³³⁰ Bieberstraße 5.

³³¹ Hermann Hans an Lini Wetzler (East Hampton, N.Y.), Usingen, 3.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1906: 2).

beabsichtigte, sich dort zwei Zimmer zu nehmen.³³² Die Sommermonate verbrachten die beiden zusammen, später öfter getrennt, da Lini für Ihr Wohlbefinden die Berge bevorzugte, während es Wetzler an das Meer zog. Gute Adressen waren es immer, im Sommer 1907 die auf 2500 Meter gelegenen Hotels *Torrentalp* in Leukerbad und *Schwarzsee* in Zermatt, wo Lini ihrer „depressed condition“³³³ zu entkommen suchte; die ungewisse Lebensperspektive und die materielle Anspannung zeitigten Spuren, verstärkt auf Seiten der weit weniger durch Arbeit absorbierten Ehefrau: „I see the whole situation most clearly to understand all the complications which simply arise from the huge difference of race, character, temperament + habit.“³³⁴

Wetzler, der als 35-Jähriger in das Opernfach einzusteigen begann, war viel mehr damit beschäftigt, sich ein Kernrepertoire zu erarbeiten, was die meisten seiner Kollegen zehn und mehr Jahre früher hinter sich gebracht hatten: „[...] it is not a simple task to begin active and reponsible work at so large a opera house with so little opera routine as I have.“³³⁵ Am Arbeitswillen indessen lag es nicht: „I am memorizing incessantly, and hardly take time for sleep and food; sometimes my head aches to such a degree that I fear my brain will give out.“³³⁶ In seinem Umfeld muss Wetzlers Arbeitseifer sprichwörtlich gewesen sein.³³⁷

Volle zwei Spielzeiten blieb Wetzler in Hamburg, in einer dritten war nach einer besonders unglücklichen, „mißratenen“³³⁸ *Zauberflöte* nach fünf Aufführungen Schluss. Der Drang nach der analytisch perfekten Interpretation, zusammen mit Brecher im Studierzimmer akribisch vorbereitet und von Bruno Walter als „Stuss“ bezeichnet, war Wetzler zum Verhängnis geworden, „der sich mit vielleicht allzu viel Liebe der Details annahm und darüber mehr als einmal den Ueberblick für das Große verlor.“³³⁹ So sah er sich gezwungen, eine andere, nach Möglichkeit bezahlte Stellung zu suchen, nachdem während der drei Hamburger Jahre die finanzielle Absicherung durch Henry Ammon James zur Selbstverständlichkeit geworden war: „Bitte veranlasse Mr. James, mir *sofort* Geld nach Usingen oder Frankfurt zu kabeln,

³³² Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Hamburg (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 17).

³³³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Frankfurt a. M., 11.6.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 11).

³³⁴ Lini an Hermann Hans Wetzler, Usingen, 8.7.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1907: 12).

³³⁵ Wetzler an Bertha Rudolph, East Hampton, N.Y., 14.7.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1906/07: 3).

³³⁶ Wetzler an Henry Ammon James, Hamburg, 27.3.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 9).

³³⁷ So nahm Alfred Stieglitz in einem Brief, in dem er seine eigene Leistung herausstrich, Wetzler als Maßstab: „Even Hans at his busiest would have difficulty to duplicate that performance.“ Alfred Stieglitz an Lini Wetzler, New York, N.Y., 20.1.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1907: 5a).

³³⁸ Hamburger Fremdenblatt (Heinrich Chevalley), 15.9.1907, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 65.

³³⁹ Hamburger Fremdenblatt (Heinrich Chevalley), 15.9.1907, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 65.

denn sonst sitze ich auf dem Trocknen.“³⁴⁰ 1500 \$ (ca. 6000 Mark) im ersten und zweiten, gar 1750 \$ (7000 M.) im dritten Jahr hatte James überwiesen³⁴¹, das Anfangsgehalt seiner ersten bezahlten Stelle in Deutschland sollte 450 bis 525 \$ (1800 bis 2100 Mark) betragen.³⁴² Nach zwei erfolgreichen Symphoniekonzerten an der königlichen Hofoper von St. Petersburg Anfang 1908, Alexander Glazunow und César Cui sollen beigewohnt haben³⁴³, erfolgte am 8. März ein Probedirigat mit dem *Tannhäuser* – Wetzlers erstem *Tannhäuser* – am Stadttheater Elberfeld, worauf er auf die Spielzeit 1908/09 fest dorthin engagiert wurde. Diverse Bewerbungen waren vorangegangen, so in Wiesbaden³⁴⁴, Lübeck³⁴⁵, Hannover³⁴⁶ und Augsburg³⁴⁷, mit aktuellen Empfehlungen von Brecher, den beiden Hamburger Musikkritikern Pfohl und Chevalley³⁴⁸, und allen voran dem „intimate friend“³⁴⁹ Arthur Nikisch:

„Herr Capellmeister Hermann H. Wetzler, dessen musikalische Fähigkeiten ich seit vielen Jahren kenne, ist ein vortrefflicher Dirigent, welcher alle erforderlichen Eigenschaften und Kenntnisse besitzt, um einen grossen Instrumental- und Vocal-Körper zu führen. Ich kann ihn wärmstens empfehlen.“³⁵⁰

Elberfeld

Das Stadttheater Elberfeld³⁵¹ galt als „Provinzbühne“³⁵² und wenig ruhmvolle Bleibe für einen ambitionierten Kapellmeister. So verstand es auch Wetzler als „stepping-stone“³⁵³ für

³⁴⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler (New York, N.Y.), Hamburg, 24.5.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 8).

³⁴¹ 12.12.1905: 750 \$ / 3145.50 Mark. Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 12.12.1905 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1905: 23); 2.3.1906: 750 \$ / 3149.60 Mark. Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 2.3.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1906: 8); 4.12.1906: 750 \$ / 3157.90 Mark. Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 4.12.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1906: 9); 1.3.1907: 750 \$ / 3149.60 Mark. Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 1.3.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1907: 8); 28.2.1908: 750 \$ / 3125 Mark. Vgl. Wetzler an Henry Ammon James, Hamburg, 27.3.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 9); 2.6.1908: 1007 \$ / 4199.10 Mark. Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 2.6.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1908: 6).

³⁴² 300 Mark monatlich bei sommerlichem „Urlaub in Höhe von ca. 5 Monaten bei Wegfall der Bezüge“. Vgl. Vertrag vom 2.3.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1908: 20 Beil.). Wetzler nannte in einem Brief an James lediglich 450 \$ (1800 Mark), wohl um die Zahl zu dramatisieren. Vgl. Wetzler an Henry Ammon James, Hamburg, 27.3.1908, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 9). Der Jahreslohn eines ungelernten Arbeiters konnte sich in dieser Zeit auf 1400 Mark belaufen, derjenige eines Gelernten auf 2000 Mark.

³⁴³ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Hamburg, 22.1.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 6).

³⁴⁴ Vgl. Lini an Hermann Hans Wetzler, Usingen, 1.9.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1898/1907: 17).

³⁴⁵ Vgl. Wetzler an Georg Kurtzschol, Hamburg, 11.11.1907, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1906/07: 12).

³⁴⁶ Vgl. Wetzler an Bruno von Lepel-Gnitz, St. Petersburg, 7.1.1908, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 1).

³⁴⁷ Vgl. Wetzler an Carl Häusler, Hamburg, 16.1.1908, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 2).

³⁴⁸ Heinrich Chevalley (1870–1933).

³⁴⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Hamburg, 8.7.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 17).

³⁵⁰ Empfehlung Arthur Nikischs für Hermann Hans Wetzler, Berlin, 23.7.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Ben 6).

³⁵¹ Elberfeld: seit der Eingemeindung 1930 Stadtteil von Wuppertal.

³⁵² Heinrich Friedrich Oehlerking, Blätter für Haus- und Kirchenmusik (Langensalza), undatiert, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/05: 92.

große Bühnen; sein direkter Vorgänger Albert Coates³⁵⁴ war an die Hofoper nach Dresden gegangen, einer seiner vertrautesten Kapellmeisterkollegen, Alfred Hertz, Dirigent des New Yorker *Parsifal* von 1903 (siehe Vorwort), hatte von hier aus sein Glück in New York gefunden. Provinztheater rangierten in der Hierarchie ganz unten, dazu noch Stadttheater, das höchste Ziel lautete gemeinhin Hoftheater: „Everybody tells me my place is at a good court-theatre, where I can do quiet artistic work. These German Stadttheater are terrible sausage-factories.“³⁵⁵ Mit gutem Grund befasste sich Wetzler bereits mit seiner nächsten Station. Obwohl er in den ersten fünf Monaten mit beachtlichem Erfolg beinahe das gesamte gängige Repertoire auf die Bühne brachte, den *fliegenden Holländer*, *Figaro*, *Tiefland*, die *Meistersinger*, *Tannhäuser*, *Fidelio*, Bizets *Djamileh*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, die *Zauberflöte*, *La Bohème*, *Siegfried*, das *Rheingold*, die *Götterdämmerung*, *Lucia di Lammermoor* und *Elektra*, war von Seiten des Intendanten Julius Otto³⁵⁶ bereits nach zwei Monaten klar, dass der Vertrag nach dem ersten Jahr nicht verlängert würde:

„However, I love nothing better than intense grind, and should not have minded the usual little squabber of he theatre, had not my relations with the director been so impossible. He is a brutal, most irascible and at the same weak creature, – open to every influence, especially on the part of low, subordinate persons. What Strauss, Nikisch and the good artists of our company say about me doesn’t affect him in the least, but if a lazy chorus singer, or a shabby second fiddler, whom I may have aroused from a half-century’s peaceful slumber complains about such a disturbance, he is deeply impressed and treats me in an impossible fashion. He is like a wild beast, actually foaming at the mouth, racing about the place, and actually breaking everything within his grip into a thousand bits. [...] I swallowed all his insults with great patience, and tried my very utmost to be diplomatic and to get on with him. Nevertheless he has ‘fired’ me after this season, and am I now utilizing every free day looking about for a new ‘job’.“³⁵⁷

Wie so oft unterschlägt Wetzler ein entscheidendes Detail. Viele der Aufführungen brachten Höhepunkte von überdurchschnittlicher Qualität hervor, so einen *Fidelio*, den Wetzler wie auch die Walküre zum ersten Mal in seinem Leben und ohne Probe dirigierte. Doch es gab auch regelmäßige Probleme. Offenbar weckte er in seinem Idealismus etwas gar unsanft die Musiker aus ihrem „Schlummer“ der Theateroutine, wie er es nannte, wusste aber nicht die entsprechend konstante Leistung aufzubringen, um seine Forderungen durchzusetzen. „Eine gewisse Unruhe“³⁵⁸ des „anscheinend etwas nervösen Kapellmeisters“, der beim Einstand

³⁵³ Wetzler an Bertha Rudolph, Hamburg, 8.7.1908 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1908: 17).

³⁵⁴ Albert Coates (1882–1953), englischer Dirigent und Komponist.

³⁵⁵ Wetzler an Bertha Rudolph, Elberfeld, 26.2.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 1).

³⁵⁶ Julius Otto (1863–1924), Schauspieler und Theaterdirektor.

³⁵⁷ Wetzler an Bertha Rudolph, Elberfeld, 26.2.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 1).

³⁵⁸ Bergisch-Märkische Zeitung (Elberfeld), 21.9.1908, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 90.

„nicht ganz präzise die Einsätze gab“³⁵⁹, konnte sich im Orchester verheerend auswirken. Tatsächlich „schien“ in späteren Aufführungen „der Kontakt zwischen Dirigenten und Orchester nicht immer in der wünschenswerten Weise hergestellt“³⁶⁰, die Sänger ihrerseits waren leicht zu verärgern, wenn „die Tempi oft etwas zu schleppend, dann wieder zu schnell [genommen wurden].“³⁶¹ In der Presse wurde dies nur verhalten mitgeteilt, da für die Kritiker nicht im gleichen Maß augenfällig wie für Sänger und Orchester, andererseits konnte man froh sein, jemanden zu haben, der dieses für Kleinbühnen typische Riesenprogramm bewältigen konnte; euphorische Stimmen setzten gar, noch bevor der Intendant Otto die Kündigung ausgesprochen hatte, zu Vergleichen mit Gustav Mahler an.³⁶²

Riga

Trotz Bemühungen hatten sich keine ernstlichen Möglichkeiten ergeben, und so reisten Wetzler und seine Frau nach Ende der Spielzeit für zwei Probedirigate nach Riga: *Carmen* am 2. Mai und *Rheingold* am 4. Mai 1909.³⁶³ Die Presse war weitgehend zufrieden, doch Wetzlers Schlag schien nach wie vor eine „nervöse Unruhe“ anzuhaften, die eine „volle Kongruenz zwischen den Dirigierbewegungen und dem klanglichen Ergebnis“ verhinderte.³⁶⁴ Dennoch wurde ein Vertrag mit dem Direktor Leopold Dahlberg auf zwei Jahre „perfekt gemacht“.³⁶⁵ Lini war alles andere als begeistert, nach Riga zu ziehen und ihre frisch aufgekeimte Schauspiel-Karriere in Köln aufgeben zu müssen: „[...] to me the idea of leaving Cologne + the theatre + my life here to which I had become quite attached, is terribly hard.“³⁶⁶ Ebenso schwer lastete die Vorstellung, nach Russland ziehen zu müssen: „I dread the life at Riga. The town is very unsympathetic, at least 50 years behind in every respect, dirty, old-fashioned + altogether a very displeasing mixture of a provincial German + a plebeian Russian element.“³⁶⁷

Die Oberschicht war von Alters her deutsch und betrieb ihr eigenes Theater, das *Deutsche Stadttheater*, wo bereits Richard Wagner in jungen Jahren für kurze Zeit gewirkt hatte. Allerdings ging der Anteil der deutsch-baltischen Bevölkerung stetig zurück. Innerhalb der

³⁵⁹ General-Anzeiger für Elberfeld-Barmen, 21.9.1908, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 90.

³⁶⁰ Täglicher Anzeiger für Berg und Mark (Elberfeld), 25.9.1908, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 98.

³⁶¹ Bergisch-Märkische Zeitung (Elberfeld), 23.10.1908, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 101.

³⁶² Vgl. Freie Presse (Elberfeld), 23.10.1908, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 108.

³⁶³ Alle Daten bezüglich Riga sind nach dem Gregorianischen Kalender wiedergegeben.

³⁶⁴ Alexander Staeger, Rigaer Tageblatt, Nr. 89, 4.5.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 172.

³⁶⁵ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 19.5.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 2).

³⁶⁶ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 19.5.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 2).

³⁶⁷ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 19.5.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 2).

vergangenen 50 Jahre war die deutsche Gemeinde zwar angewachsen, aber anteilmäßig von 40% auf gut 15% geschrumpft, da sich die Gesamtbevölkerungszahl durch Zuwanderung verschiedener Bevölkerungsgruppen aus dem Baltikum und Osteuropa im selben Zeitraum auf über 400.000 vervierfacht hatte.³⁶⁸ Das Milieu mag provinziell angemetet haben, dennoch erschien zu Wetzlers zweiter Probeaufführung, dem *Rheingold*, für eine deutsche Sprachgemeinschaft von knapp 80.000 in nicht weniger als sechs deutschsprachigen Rigaer Zeitungen eine eigene Rezension. Doch das Geld am Theater war knapp, so knapp, dass nicht für alle Instrumente eine feste Stelle bestand und, wenn man sich eine Aushilfe sparen wollte, die entsprechende Stimme „eingezogen“ wurde, worauf der Kapellmeister die Stimmen der verbliebenen Musiker so umschreiben musste, dass die „Lücken ausgefüllt werden“ konnten, was „nicht selten auf Kosten des Klangkolorits“ ging.³⁶⁹

Auch hier entwickelten sich in Kürze Spannungen zwischen Wetzler und dem Orchester. Es bleibt unklar, wie weit diese auf Wetzlers Schlagtechnik zurückzuführen sind. Namentlich Alexander Staeger³⁷⁰, selbst Dirigent mehrerer Rigaer Chöre, wies im Rigaer Tageblatt regelmäßig auf die „eigentümlich verschwommene und unklare Führung des Dirigentenstabes“³⁷¹ hin. Jedenfalls begann das Orchester bereits nach kurzer Zeit, gegen Wetzler zu arbeiten, etwa indem es nicht spielte, wenn dieser den Einsatz gab, so dass er „das Zeichen zum Beginnen des *Tasso* wiederholen mußte, weil aus dem ersten Niederschlag des Taktstocks die Spieler nicht die nötigen Direktiven für das Tempo entnehmen zu können in der Lage waren“³⁷², wie Staeger folgerte. Laut Wetzler soll dies aber „auf Payr’s Veranlassung vom Orchester verabredet worden sein.“³⁷³ Robert Payr, der als Harfenist einen Sonderstatus genoss³⁷⁴, wurde kurz darauf wegen Unregelmäßigkeiten entlassen, ohne dadurch seinen Einfluss einzubüßen:

„This man Payr who stole the Director’s registered letter, has been H.’s worst enemy, the leader + hero + speaker of the orchestra, the author of all the vile attacks which were published against H., + we thought his being compromised by such a dirty deed would undo him once for all. But no, the Genossenschaft

³⁶⁸ Vgl. dazu Ulrike von Hirschhausen, *Die Grenzen der Gemeinsamkeit. Deutsche, Letten, Russen und Juden in Riga 1860–1914*, Göttingen 2006 (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 172), S. 57.

³⁶⁹ Carl Waack, *Rigasche Zeitung*, Nr. 90, 5.5.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 175.

³⁷⁰ Alexander Theodor Staeger (1857–1932).

³⁷¹ Alexander Staeger, *Rigaer Tageblatt*, Nr. 232, 21.10.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 206.

³⁷² Alexander Staeger, *Rigaer Tageblatt*, Nr. 256, 18.11.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 223.

³⁷³ Hs. Anmerkung Wetzlers zur Rezension, CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 223.

³⁷⁴ Im „Personal-Verzeichnis des Rigaer Stadttheaters in der Spielzeit 1909/1910“ wird er neben dem Ersten und Zweiten Konzertmeister als einziges Orchestermitglied namentlich aufgeführt. Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Mus NL 145: Ea 1909/11.

(Union) in Berlin upholds him as a martyr + hero, + 'though fired from the theatre, he remains the chief of his faithful crew here, + lays down the law for them. It is all perfectly crazy + fantastic. Yesterday the first clarinetist had to be fired because he nearly beat to death the I. viola player, who is a decent man, had not taken part in the opposition + accepted the re-engagement for next year. Such rowdies they are.“³⁷⁵

Bereits zu Beginn des Jahres 1910, mitten in Wetzlers erster Spielzeit, hatte festgestanden, dass das gesamte Orchester entlassen werden sollte; es war ohnehin nach einem vormaligen Zerwürfnis nur für zwei Jahre reengagiert.³⁷⁶ Die „Fehde“ bestand in erster Linie zwischen dem Orchester und dem Theaterkomitee, mit Direktor Dahlberg an der Spitze, doch Wetzler befand sich mittendrin. Er war insofern nicht unschuldig daran, als ihm in den Aufführungen öfter Missgeschicke unterliefen, womit er die Sänger und Musiker zwangsläufig gegen sich aufbrachte. So berichtete die *Deutsche Musiker-Zeitung*, das „Union-paper“, wie Lini sie nannte, über den Vorfall:

„Die mangelnde Routine Herrn Wetzlers, welcher so manche Opernstelle zur Schwankung resp. Entgleisung brachte, wie auch die zahlreichen abfälligen Urteile seitens der Presse und der Bühnenmitglieder waren nicht imstande, das Orchester von seinem guten Willen abzubringen, welcher dahin ging, die Aufführungen nach Möglichkeit einwandfrei zu gestalten. Erst als Wetzler der Theaterleitung gegenüber versuchte, das Mißlingen derselben auf das Konto des Orchesters zu setzen, wurde daselbst der Wunsch laut, der Theaterleitung die nötige Aufklärung zukommen zu lassen.“³⁷⁷

Während eines diesbezüglichen Gesprächs mit der Direktion wurde der Erste Konzertmeister Robert Krämer fristlos entlassen, auf eine anschließende Petition des Orchesters hin, unter anderem die Wiedereinstellung Krämers fordernd, erhielt schließlich das gesamte Orchester die Kündigung.³⁷⁸ An Wetzler war es nun, die Spannungen auszuhalten: „Villainous attacks against him in the socialistic paper here, the only one that takes the musicians' part, rebellion in the rehearsals, terrible scenes with the renitent musicians – another pleasant intermezzo every day.“³⁷⁹ Zudem musste er für die kommende Spielzeit ein neues Orchester zusammenstellen. Anfang des Jahres hatte ihn Dahlberg bereits zweimal nach St. Petersburg geschickt, um Musiker für ein neues Orchester zu gewinnen, doch noch Anfang August waren noch nicht einmal die Hälfte der Stellen besetzt:

³⁷⁵ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 15.3.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 1).

³⁷⁶ Vgl. *Deutsche Musiker-Zeitung*. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs (Berlin), 40. Jg., Nr. 49, 4.12.1909, S. 794.

³⁷⁷ *Deutsche Musiker-Zeitung*. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs (Berlin), 40. Jg., Nr. 49, 4.12.1909, S. 794.

³⁷⁸ Vgl. *Deutsche Musiker-Zeitung*. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs (Berlin), 40. Jg., Nr. 49, 4.12.1909, S. 794.

³⁷⁹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 15.3.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 1).

„Wir haben erst circa 20 beisammen + brauchen 50!! Aber der Boykott, den die deutsche Musiker Union³⁸⁰ über das Rigaer Theater verhängt hat, ist so streng, daß kein Musiker das Engagement angenommen hat. Da Hermann in Berlin, München + Frankfurt niemand bekam, wurde er nach Wien, Paris, Brüssel + sogar zuletzt nach Italien geschickt, um Musiker zu werben, hatte täglich die anstrengendsten Proben, um die Leute zu prüfen, mit großen Enttäuschungen + viel Ärger, + wenig Resultat. Die ausländischen Musikerverbände haben den Boykott ebenfalls von dem Deutschen [...] übernommen, + die wenigen Musiker, die sich dadurch nicht zurückhalten lassen, machen finanziell viel größere Ansprüche, als das Rigaer Theater befriedigen kann.“³⁸¹

Es scheint, als sei das Orchester letztlich mit Musikern aus Osteuropa aufgefüllt worden, Lini spricht später vom „russischen“ Orchester, allfällige Unterscheidungen bei baltischen Bevölkerungsgruppen bleiben aus. Die Kritik an Wetzlers Fertigkeiten verstummte selbstverständlich mit Beginn der zweiten Spielzeit, da nun als Erzieher ganz andere Qualitäten gefragt waren:

„Das Orchester leistete für seine Verhältnisse alles nur Mögliche. Aber selbst mit tausend Proben wird es immer nur etwas relativ Passables zustande bringen, – denn es ist nun einmal als Ganzes kein gutes Orchester. Nichts kann darüber hinwegtäuschen. So dünn klingt alles. So farblos. So ohne Glanz. Es ging ja gestern verhältnismäßig korrekt her. Das ändert aber nichts am Eindruck der Unzulänglichkeit des Materials in einem höheren Sinne. Was unter obwaltenden Umständen zu erreichen war, hat Kapellmeister Wetzler erreicht: er verstand es, dem Werke auch im blinden Spiegel unseres Theaterorchesters zu einer eindringlichen Wirkung zu verhelfen. Man fühlte, mit wieviel Hingebung und Eifer studiert worden war. Es ist wirklich nicht wenig, mit diesem traurigen Orchester doch noch etwas sinngemäß wiedergeben zu können.“³⁸²

Waren bisher die Rezensionen mehrheitlich von schreibenden Musikern abgefasst worden, so trat jetzt mit dem 25-jährigen Bruno Goetz³⁸³ ein berufener Literat auf den Plan. Frisch vom Studium in München und Wien zurückgekehrt, schrieb er nun an Stelle von Guido Hermann Eckardt³⁸⁴ für die *Rigaschen Neuesten Nachrichten*. Als Nichtmusiker von der Empathie für technische Schwierigkeiten jeglicher Art befreit, zeichnet er in seinen Texten dank der jugendlichen Direktheit und Pointiertheit ein scharfes Bild, hier anlässlich von Vincent d'Indys Orchestertrilogie *Wallenstein* op. 12. Zwei Monate zuvor hatte er sich eine ganze

³⁸⁰ Allgemeiner deutscher Musikerverband.

³⁸¹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Usingen, 6.8.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 3).

³⁸² Bruno Goetz, *Rigasche Neueste Nachrichten*, Nr. 2, 1. Beiblatt, 17.1.1911, zitiert nach Mus NL 145: Ea 1909/11: 138.

³⁸³ Bruno Goetz (1885–1954), deutschbaltischer Schriftsteller.

³⁸⁴ Guido Hermann Eckardt (1873–1951), deutschbaltischer Musiker und Journalist; Pseudonym: Fritz Geron Pernauhm.

Zeitungsspalte lang dem „träumenden Rausch“³⁸⁵ hingegeben, in den Debussys *Ibéria*, die „äußerste Linke der französischen Moderne“³⁸⁶, ihn versetzt hatte. In einem Brief hatte Wetzler vom Meister persönlich die Weihen empfangen:

„[...] je vous remercie fraternellement de ce que vous avez fait pour *Ibéria*. Il m’a d’ailleurs suffi de vous voir pendant quelques instants pour être sûr de votre compréhension et que vous étiez un artiste et un chef d’orchestre né! Vous savez aussi bien que moi, que ce sont là des qualités que l’on rencontre rarement réunies dans un seul homme! – Si je peux faire quelque chose pour réaliser votre désir de venir conduire un orchestre à Paris, soyez sûr que je m’y emploierai avec joie.“³⁸⁷

Es ist bemerkenswert, zu welcher durchdachter Programmgestaltung Wetzler trotz der drückenden Verhältnisse am Theater die Muße fand. *Ibéria* und *Wallenstein* waren nicht die einzigen im Deutschen Reich selten gespielten Werke, die Wetzler in die baltische Provinz hinausstrug. Bereits in der ersten Spielzeit hatten die sechs Programme der *Philharmonischen Konzerte*, die neben dem Opernspielplan abgehalten wurden, Außergewöhnliches enthalten:

| | | | |
|-----------|--|---|--|
| I | 19.10.1909 | | |
| Beethoven | Ouvertüre zu „Leonore“ Nr. 3 op. 72a | | |
| | Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 | Josef Sliwinsky (Kl) | |
| | Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 | Paula von Florentin (S), Mara Ulrich (A), Franz Pazal (T), Richard van Helvoirt-Pel (B) | |
| II | 16.11.1909 | | |
| Wagner | Eine Faust-Ouvertüre | | |
| | Der Engel WWV 91,1 | Walter Kirchhoff (T), H. H. | |
| | Träume WWV 91,5 | Wetzler (Kl) | |
| | Schmerzen WWV 91,4 | | |
| | Preislied aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ | | |
| | Karfreitagszauber aus „Parsifal“ | | |
| | Parsifal, 1. Akt: Verwandlungsmusik und Schlusszene | | |
| Liszt | Symphonische Dichtung „Tasso: lamento e trionfo“ R 413 | | |
| | Ich liebe dich R 617 | Walter Kirchhoff (T), H. H. | |
| | Es muss ein Wunderbares sein R 590 | Wetzler (Kl) | |
| | O! komm im Traum! [Oh! quand je dors] R 569 | | |
| Wagner | Kaisermarsch | | |

³⁸⁵ Bruno Goetz, Rigasche Neueste Nachrichten, Nr. 252, Beiblatt, 15.11.1910, zitiert nach Mus NL 145: Ea 1909/11: 116 (Konzert vom 14.11.1910).

³⁸⁶ Hans Schmidt, Rigasche Rundschau, Nr. 2, 17.1.1911, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1909/11: 138.

³⁸⁷ Claude Debussy an Wetzler, [Paris], 22.12.1910 [Abschrift] (CH-Zz, Mus NL 145: Bed 11). Das Original war im Zuge der Materiallieferungen Oehmigens an Lonnendonker nach Saarbrücken gelangt und ist seither verschollen.

| | | | |
|------------|------------|---|--|
| III | 20.12.1909 | | |
| | Brahms | Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 | |
| | | Von ewiger Liebe op. 43,1 | Mara Ulrich (A) |
| | | Sind es Schmerzen, sind es Freuden op. 33,3 | |
| | | Wie froh und frisch op. 33,14 | |
| | | Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 | Artur Schnabel (Kl) |
| | | Sapphische Ode op. 94,4 | Mara Ulrich (A) |
| | | Sommerabend op. 84,1 | |
| | | Der Kranz op. 84,2 | |
| | | Der Schmid op. 19,4 | |
| | | Akademische Festouvertüre op. 80 | |
| IV | 17.1.1910 | | |
| | Mozart | Ouvertüre zu „Don Giovanni“ KV 527 | |
| | | Violinkonzert Nr. 5 A-Dur KV 219 | Alexander Petschnikoff (VI) |
| | | Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550 | |
| | | Sinfonia concertante Es-Dur KV 354/320d | Lilly Petschnikoff (VI), Alexander Petschnikoff (Va) |
| | | Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384 (Konzertschluss von Ferruccio Busoni) | |
| V | 22.2.1910 | „Moderner Abend“ | |
| | Strauss | Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28 | |
| | Wetzler | Abschied op. 6,1 | Eva Lissmann (S) |
| | | Der hellen Stimmer fröhlicher Klang | |
| | | Die Sonne sank op. 6,3 | |
| | | Beherzigung op. 6,5 | |
| | | Bannockburn op. 3,1 | Pitt Chatham (T) |
| | | Liebesklage | |
| | | Eppie McNab op. 8,1 | |
| | | Killiecrankie op. 3,2 | |
| | Schumann | Tragödie op. 64,3 | Eva Lissmann (S), Pitt Chatham (T) |
| | | Liebhabers Ständchen op. 34,2 | |
| | | Unterm Fenster op. 34,3 | |
| | Mahler | Symphonie Nr. 4 G-Dur | Eva Lissmann (S) |
| VI | 21.3.1910 | | |
| | Bach | Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ BWV 6 (Bearbeitung von Felix Mottl) | Mara Ulrich (A) |
| | | Violinkonzert E-Dur BWV 1042 | Bronislaw Hubermann (VI) |
| | | Orgelsonate Es-Dur BWV 525 (Orchesterbearb.: H.H.W.) | |
| | | Violinpartita Nr. 3 E-Dur BWV 1006 | Bronislaw Hubermann (VI) |
| | | Suite: Ouvertüre D-Dur [BWV 1068], Rondeau und Badinerie h-Moll BWV 1067, Air und Gavotte D-Dur [BWV 1068] | |

Tabelle 8: Riga, Spielzeit 1909/1910, sechs philharmonische Konzerte am *Deutschen Theater*

Der Mozart-, der moderne und der Bach-Abend waren selbst für die Kritiker eine Herausforderung. Mozarts *Sinfonia Concertante* KV 354 werden viele zum ersten Mal gehört haben, ebenso die Vierte Symphonie von Gustav Mahler. Wetzler, der in späteren Jahren die Vertreter neuer Richtungen als „all those modern Hochstaplers“³⁸⁸ bezeichnete, stand hier der Moderne, so auch den oben erwähnten D’Indy und Debussy, noch entspannt gegenüber. Ein reines Bach-Programm schließlich wurde insofern nicht goutiert, als die Kantate nach

³⁸⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Boulogne-sur-mer, 17.1.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 5)

landläufigem Maßstab in die Kirche gehörte. Umso freundlicher begegnete man hier Wetzlers symphonischer Bearbeitung der Bachschen Orgelsonate Es-Dur BWV 525.

Die Besucher indessen blieben aus, sowohl in den Opernvorstellungen als auch in den Symphoniekonzerten, in der zweiten Spielzeit noch stärker durch die Konkurrenz, die aus dem neu gegründeten *Rigaer Symphonie-Orchester* erwuchs. Dabei handelte es sich um das entlassene Theaterorchester, das nun unter der Leitung von Georg Schnéevoigt³⁸⁹ eigene Konzerte veranstaltete, teilweise gar am selben Abend.

Ein Lichtblick in diesem engen Zeit- und Lebensplan boten zwei Gastspiele, zu denen Wetzler Riga verlassen konnte: Im November 1910 in St. Petersburg im großen Saal des Konservatoriums im Rahmen eines Konzerts der *Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft*, und im Februar 1911 in Berlin in der Philharmonie, auf Vermittlung von und zusammen mit dem Geiger Bronislaw Hubermann³⁹⁰ als Solisten, der ein knappes Jahr zuvor bei Wetzler in Riga gespielt hatte. Doch nach den Querelen am eigenen Theater war sein Name in allen Orchestern Deutschlands bekannt, so bestand nicht nur wegen des Status des *Berliner Philharmonischen Orchesters* Grund zu Aufregung:

„Nun aber die große Frage: wie wird es in Berlin gehen? Wird der Musikerverband, dessen feindliche Stellung gegen Hermann Du ja aus m. Briefen kennst, etwas gegen ihn unternehmen? Wird das Berliner Orchester anständig spielen? Berlin ist das Hauptlager des Verbandes, + das philharmon. Orchester gehört samt und sonders dazu. Außerdem hatten alle Autoritäten Hermann letzten Sommer, als die Hetzerei gegen ihn in schönster Blüthe stand, prophezeit, kein Deutsches Orchester werde in Jahren mehr unter ihm spielen, aus Solidarität mit den hiesigen entlassenen Musikern. Also war unsere Angst nicht unbegründet. [...] Am Anfang der 1. Probe zwar herrschte Eiskälte + eine passive Resistenz im Orchester, aber nach 5 Minuten hatte Hermann, der sich sehr ins Zeug legte + gleich kolossal stramm + temperamentvoll die Sache anpackte gewonnenes Spiel. Er schien den Musikern direkt zu imponieren, + damit war die Sache entschieden. Was passiert wäre, wenn er schlecht dirigiert hätte, ist nicht abzusehen; so aber gingen sie richtig auf jede Nuance ein, + am Abend des Konzerts (vom 6. Feb.) spielten sie derart con amore, mit solcher Hingebung + Verve, daß man merkte, sie *wollen gut* für ihn spielen.“³⁹¹

Auch die Presse war recht zufrieden, von „sensationeller Übergymnastik“³⁹² war die Rede. Zurück in Riga ging man nun daran, das „russische“ Orchester, „quite inadequate for the realization of good performances“³⁹³, wieder durch das angestammte zu ersetzen:

³⁸⁹ Georg Schnéevoigt (1872–1947), finnischer Dirigent und Violoncellist

³⁹⁰ Bronislaw Hubermann (1882–1947), polnischer Violinist.

³⁹¹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 17.2.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 1).

³⁹² Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), 13.2.1911, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1909/11: 149.

³⁹³ Wetzler an Bertha Rudolph, Usingen, 27.6.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 5).

„Then, about 4 weeks ago the negotiations with the old orchestra which is still in Riga, augmented by excellent German musicians + giving symphony-concerts under the well-known conductor Schnéevoigt, were started. All the old quarrels were raked up, conditions made on both sides that differed hopelessly, + poor Hermann, between the two parties, always called upon to give the entscheidende Wort as musical expert + advisor was in a most difficult position. On one side the necessity of getting a better orchestra, on the other side the poor Russian musicians, engaged a year ago who had helped the theatre over the worst time, + were counting on a Lebensstellung! [...] He [Wetzler] obtained that those of our present musicians that are artistically up to the demands of their positions, will be retained + that the others will be helped to get new engagements. If it had not been for him they would simply have been turned out at the end of the season which is the last one of their contract. Then he obtained that through the President's Vermittlung a full understanding + reconciliation was brought about between him (Hermann) + the old orchestra. The musicians apologized for their misdeeds of two years ago which they had committed in the belief that Hermann was their enemy who wanted to make them breadless (!!!) + recognized how thoroughly mistaken they had been. In one word, an entire reconciliation took place, + at the end of the negotiations, when the contract, engaging the ‚symphony-orchestra‘ (which includes the old musicians) had been signed, Hermann was invited as Ehrengast with the Director + the President to a big banquet, given by the old musicians, speeches were made, + allegiance sworn to him by the same men, who during two years had done everything in their power to undermine not only his present position, but his whole career, by constantly putting the most outrageous articles about him into their Union-paper which read by all the orchestras in the world.“³⁹⁴

Wetzler hatte also für ein weiteres Jahr unterschrieben.

„Da sich für die nächste Saison absolut keine geeignete Vakanz in Deutschland ergab, + ein Engagements-loses Jahr in der Dirigenten-Carrière den Ruin bedeutet, so konnten wir nichts besseres thun, als den Kontrakt hier anzunehmen. So ist Hermann wenigstens für ein weiteres Jahr gesichert, + wenn sich in der nächsten Saison so Gott will eine gute Chance in Deutschland od. Amerika bietet, so kann er dennoch hier lösen, + die neue Stellung annehmen. Möchte es doch so kommen!! Du kannst Dir nicht vorstellen, wie glühend wir uns von hier fortsehen.“³⁹⁵

Durch die gestärkte Position blieben Neid und Missgunst nicht aus. Zum Kritiker Staeger, der an Wetzler, seit dieser nach Riga gekommen war, kein gutes Haar gelassen hatte, und als es in Wetzlers zweiter Saison darum gegangen war, aus dem neuen Orchester das Beste herauszuholen, jegliche Würdigung verweigerte, kam jetzt Carl Waack³⁹⁶, der bisher immer wohlwollend und konstruktiv über Wetzler geschrieben und wohl im Dienste eines Gedeihens des *Deutschen Stadttheaters* über gelegentliche Missgeschicke hinweggesehen hatte.³⁹⁷

³⁹⁴ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 7.11.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 6).

³⁹⁵ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 17.2.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 1).

³⁹⁶ Carl Waack (1861–1922), Dirigent, Musikkritiker.

³⁹⁷ „Ever since it became known that Hermann had made peace with the old orchestra [...] + was re-engaged for another year, two of the critics, unfortunately the principal ones, began a regular campaign against him. One of

Waack hatte sich dazu hinreißen lassen, plötzlich vernichtende Pauschalurteile über Wetzler zu veröffentlichen, was dieser später als „Affäre Waack“ in seiner Rezensionensammlung ablegte.³⁹⁸

Dennoch entsprechen die zum Tragischen neigenden Schilderungen Lini nicht unbedingt der Art ihres Gatten, mit den Schwierigkeiten fertig zu werden. Obwohl er gelegentlich zur Erholung seiner Nerven, wie damals gängig, kleinere Kuraufenthalte in Anspruch nahm, fand er zu einer Leichtigkeit, mit den Schwierigkeiten und Widerständen fertig zu werden. Ein von ihm abgeändertes Werbeinserat eines Dompteurs mit Löwen und Tigern aus der dritten Spielzeit 1911/12 zeigt ihn mit seinen „Orchestermusikern“. Die handschriftlich eingefügte Überschrift lautet: „H.H.W. – I^{ter} Dompteur an der ‚Statt‘ der Entstellung der Künste.“³⁹⁹

Bemerkenswert ist aber an der Geschichte mit den Musikkritikern, wie weit sich damals deren Berufsfelder mit demjenigen des Theaterkapellmeisters überschnitten. Dies gipfelte am 30. November 1911 in einem gemeinsamen „Versöhnungskonzert“⁴⁰⁰, das „nach glücklicher Beilegung leidiger Fehde“⁴⁰¹ Wetzler zusammen mit Waack dirigierte, der als Ersatz für den vorgesehenen Georg Schnéevoigt, den Dirigenten des gekündigten *Rigaer Symphonie-Orchesters*, eingesprungen war.

Obwohl sich die Arbeit nun angenehmer gestaltete und Wetzler gar für eine vierte Saison in Riga bleiben sollte, entsprachen die Lebensbedingungen so gar nicht den Vorstellungen des Ehepaars, das seinen Platz an den Metropolen sah. „Das fremde Land, die unsympathischen Verhältnisse, die ganze Kleinlichkeit + der hoffnungslose Provinzialismus, daran gewöhnt man sich nicht, sondern es wird einem mit der Zeit immer unerträglicher.“⁴⁰² Der Lohn betrug

them, because he had hoped to get H.'s position himself, as he thinks he is a great conductor, being an intimate friend of Siegfried Wagner's. He had said all over the town that next year he would conduct all the Wagner Operas + give the Riga public the greatest revelations. So Hermann's reengagement was a great personal disappointment to him + he takes revenge for it in a way which is not very gentlemanlike. The other antagonistic critic has been an enemy of ours ever since Hermann made such a success with the 9th symphony, the Parsifal choruses, the Bach Cantatas + the choral concerts, because the various singing societies who took part in these concerts, + whose regular drill-master + conductor that critic has been until now, were so enthusiastic about Hermann that they wanted to engage him as their regular conductor. He could never have accepted such a position, as he hasn't the time, but still, he man has been his enemy ever since.“ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 7.2.1912 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1912: 1).

³⁹⁸ Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Da 2. – Dass Wetzler Kritik durchaus „persönlich“ nehmen konnte, zeigt sich überdies daran, dass er die Kritiken aus der Rigaer Zeit nicht nach Anlass oder Werk, sondern nach Verfasser geordnet hatte. Vgl. Jahrgänge 1909 bis 1913 in: CH-Zz, Mus NL 145: Ec.

³⁹⁹ CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1911/13: 47. Die Raubtiere sind von Wetzler mit Namen versehen. In Ermangelung einer Orchesterbesetzungsliste ist lediglich der Name des Konzertmeisters Jurry Fayer identifizierbar.

⁴⁰⁰ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 4.12.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 7).

⁴⁰¹ Piers Lange, Rigasche Zeitung, Nr. 266, 1.12.1911, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1911/13: 34.

⁴⁰² Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 17.2.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1911: 1).

mit rund 4000 Mark jährlich⁴⁰³ das Doppelte desjenigen in Elberfeld, lag aber immer noch im unteren Bereich. Ohne finanzielle Zuschüsse, die rund viermal jährlich von Wetzlers Cousine aus Chicago kamen, hätte ein standesgemäßer Haushalt nicht geführt werden können:

„Hermann’s position as first conductor of the Opera makes him the very top-man of musical life + culture in all the big Baltic provinces. All the first people of the town seek our acquaintance, + we are forced to try + keep up certain appearances, which with our most limited means, seems an utterly hopeless enterprise. Under these circumstances we cannot possibly think of taking a flat + building up a sort of home here to be of a genteel character, quite beyond our means at present. As long as we camp in furnished rooms + cook breakfast + lunch on a little alcohol-stove, we can make a sort of joke o fit, call it ‚picknicking‘ etc, + nobody can expect much hospitality + that sort of thing from us.“⁴⁰⁴ „Heizen können wir *nur mit Holz*, in den riesigen weißen Kachelöfen – + die Beleuchtung besteht aus Kerzen + Petroleumlampen, die wir uns zusammengeborgt haben.“⁴⁰⁵

Das letzte Jahr in Riga brachte schließlich eine Verbesserung der Wohnsituation. Dass das Ehepaar Wetzler zu einer umzugstechnischen Überbrückung im Haus von Robert von Buengner⁴⁰⁶ wohnen konnte, einem Abkömmling dieses deutsch-baltischen Adelsgeschlechts, zeugt davon, dass Wetzler auch über sein Amt hinaus mit den ersten Leuten am Ort zu verkehren wusste.

Einzig die spielfreien Sommermonate boten Gelegenheit, in die großen Städte zurück nach Deutschland zu fahren, um auch dort in Muße die persönlichen Beziehungen aufzufrischen und sich nach einer neuen Stelle umzusehen. So erhielt Wetzler im Juni 1912 von einem Berliner Agenten die Einladung zu einem Bankett, das zu Ehren von Frank Wedekind gegeben wurde, unterzeichnet von „all the Berlin Muckamucks“⁴⁰⁷, wie Wetzler sie abschätzig bezeichnete: Paul Cassirer, Richard Dehmel, August Gaul, Gerhart Hauptmann, Max Liebermann, Max Reinhardt, Ludwig Tuaillon und Theodor Wolff.⁴⁰⁸ In der Umgebung all der Literaten und Künstler fühlte sich Wetzler offensichtlich unwohl. Sein Kommentar ist ein Beispiel dafür, wie weit in Deutschland sozialisierte Juden gängige Denkmuster zu übernehmen vermochten: „Berlin is entirely verjüdet, and I can’t say that last night’s crowd,

⁴⁰³ Als Währung galt in Riga der *Rubel*, in Verträgen und in der Korrespondenz wurde jedoch in *Mark* verhandelt.

⁴⁰⁴ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 31.10.1909 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1909: 3).

⁴⁰⁵ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 25.10.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 4).

⁴⁰⁶ Robert von Buengner (1852–1924), Jurist, Bankdirektor.

⁴⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Berlin, [18.6.1912] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1912: 7).

⁴⁰⁸ Der Wortlaut der Einladung lautete: „Zu Ehren des Dichters Frank Wedekind wird Dienstag, den 18. Juni 1912, Abends 9 Uhr im Hotel Esplanade, Bellevuestrasse, ein Bankett (Herrendiner) veranstaltet, an dem teilzunehmen Sie gebeten werden.“ CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1912: 7a.

long-nosed and krumm, was very awe inspiring. However, it was good to see what Berlin's leaders look like.“⁴⁰⁹

Vertrauter war ihm die traditionell-bodenständige Art Clemens von Franckensteins⁴¹⁰, den er bereits als 27-jährigen 1902 in New York auf dessen Amerika-Tournee als Dirigent kennengelernt hatte. Nunmehr zum Bühnenleiter der Berliner Hofoper avanciert, sollte dieser ab der Saison 1912/13 die Intendanz der Münchner Hofoper übernehmen. Ihm verdankte Wetzler das Symphoniekonzert, das er am 13. Januar 1913 in München geben konnte, wo er sich Chancen ausrechnete auf den vakanten Posten als Königlicher Hofkapellmeister. Es sollte sein einziger Münchner Auftritt als Dirigent bleiben, denn die Wahl fiel auf Bruno Walter und markierte den Beginn der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Walter und von Franckenstein:

„Baron Franckenstein, the Munich Intendant, would have engaged me as principal conductor of the Munich Hofoper, had he not succeeded in getting Bruno Walter, who is a splendid conductor and a wonderful artist, Franckenstein refers to this in his letter to Hülsen, – I should then have become Mottl's successor.“⁴¹¹

Mit der Empfehlung an Georg Graf von Hülsen, seit 1903 Generalintendant aller königlichen Schauspielhäuser in Preußen, konnte Wetzler zwei Wochen später probenhalber zwei Aufführungen an der Berliner Hofoper dirigieren.⁴¹² Schon vor seinem Amtsantritt in München hatte von Franckenstein Wetzler gelegentlich mit Ratschlägen für dessen berufliches Fortkommen versorgt, so auch hier:

„Jetzt heisst's aber aufpassen. Ich kenne den Schwindel in Berlin genau; also nehmen Sie bitte folgenden Rat an: Bei den Proben mit Solisten, Chor u. Orchester *sehr bestimmt*, höflich aber *ja nicht* zu *freundlich* sein! Das zieht in Preussen nicht. Vor allem: sich nichts gefallen lassen. Warne vor Rüdel⁴¹³ u. Besl⁴¹⁴!

⁴⁰⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Berlin, [19.6.1912] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1912: 7a).

⁴¹⁰ Clemens von Franckenstein (1875–1942), deutscher Komponist und Intendant. Vgl. dazu Ulrike Landfester, *Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894–1928*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 9.

⁴¹¹ Wetzler an Charlotte Rudolph, Berlin, 6.2.1913 (Mus NL 145: Bc 1913: 1).

⁴¹² Clemens von Franckenstein an Georg von Hülsen, München, 14.1.1913 [Abschrift Lini Wetzler] (CH-Zz, Mus NL 145: Bef 17). „Ew. Excellenz / Wollen mir gestatten, den Überbringer dieses Briefes, Herrn Hermann Hans Wetzler, vorzustellen und zu empfehlen. Herr Wetzler ist seit vier Jahren erster Kapellmeister am Stadttheater in Riga; ich kenne ihn seit Jahren als hochgebildeten, feinempfindenden Musiker und als hervorragenden Dirigenten. Es ist sein sehnlichster Wunsch, aus der unkünstlerischen Atmosphäre des Stadttheater-Betriebs herauszukommen und eine Stellung an einem Hoftheater zu erhalten. Ich wäre Eur. Excellenz herzlich dankbar, wenn Sie Herrn Wetzler für eine an den Königlichen Theatern gelegentlich freierwerdenden Stelle im Auge behalten wollen. / Für seine Qualifikation als Mensch wie als Künstler stehe ich voll ein. Falls aus dem von Excellenz Baron Speidel angebahnten Engagement Bruno Walters nichts geworden wäre, wo hätte ich in erster Linie auf Wetzler reflectirt. Eine bessere Empfehlung glaube ich ihm nicht geben zu können. / In alter Anhänglichkeit und Verehrung / Eur. Excellenz / treu *ergebener* / Clemens Franckenstein“.

⁴¹³ Hugo Rüdel (1868–1934), Chorleiter.

sind grosse Schweinehunde. Blech⁴¹⁵ mit Vorsicht geniessen! Grüßen Sie mir meinen Freund den Correpetitor Pincus!⁴¹⁶ „NB: Blech nimmt in Aïda *sehr* schnelle Tempi würde Ihnen raten, das bis zu einem gewissen Grad auch zu tun.“⁴¹⁷

Doch wie von Franckenstein richtig einschätzte, „der wichtigste Faktor für Sie bleibt Rich. Strauß.“⁴¹⁸ Hilfestellung von dieser Seite ist nicht bezeugt, und der Mann, dessen Wort auf einen Schlag Klarheit schaffen konnte, hatte den Aufführungen nicht beiwohnen können:

„Unfortunately the Kaiser had to leave for Königsberg yesterday, and could not attend the Aida performance; reliable men at the opera who know his personal taste tell me that my way of conducting would have appealed to him, and that, had he been present, I would have been appointed immediately upon last night's success.“⁴¹⁹

Immerhin, Graf von Hülsen war von Wetzlers Leistung offenbar angetan; mit gutem Grund wähnte sich dieser seinem Lebensziel so nahe wie nie mehr danach: Kapellmeister an einer großen Hofoper.

„[...] gratifying that Graf Hülsen invited me to return to Berlin end of February and stay 3 or 4 weeks in order to ‚einstudier‘ several operas according to my own ideas. Should this prove to be successful (which of course is quite impossible to foretell), I have a chance of being permanently engaged as ‚Königlicher Kapellmeister‘ at the Berlin Hofoper.“⁴²⁰

Dazu kam es nicht, noch Jahre später war von Intrigen die Rede.⁴²¹ So versah von Franckenstein Wetzler auch für Karlsruhe mit einer Empfehlung, in der Absicht, „ihn vor dem traurigen Schicksal zu bewahren seine besten Jahre an minderwerthigen Provinzbühnen verbringen zu müssen.“⁴²² Doch Wetzler blieb „trotz fortgesetzter Schinderei und übermässiger Arbeit [...] in der verflixten Lage keine Stellung zu haben. Die 3 ersten Kapellmeisterstellen in Deutschland (München, Berlin und Karlsruhe) hätte ich um ein Haar

⁴¹⁴ Carl Besl, Dirigent.

⁴¹⁵ Leo Blech (1871–1958), Dirigent und Komponist.

⁴¹⁶ „Pincus“: Karl Alwin (1891–1945), geboren: Alwin Oskar Pinkus, Dirigent. – Clemens von Franckenstein an Wetzler, [München], 25.1.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 31).

⁴¹⁷ Clemens von Franckenstein an Wetzler, [München], 3.2.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 18).

⁴¹⁸ Clemens von Franckenstein an Wetzler, München, 14.2.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 19).

⁴¹⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Berlin, 6.2.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 1).

⁴²⁰ Der Beginn der Briefseite ist abgeschnitten. Wetzler an Bertha Rudolph, Berlin, 6.2.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 1)

⁴²¹ 1919 berichtete Otto Neitzel: „Noch kurz vor dem Zusammenbruch des Ancien régime errang er [Wetzler] an der Berliner Hofoper bei Publikum und Presse einen so außergewöhnlichen Erfolg, daß sich alle Intriganten der Hofoper zu einer Liga zusammenschlossen, deren vereinigt Ansturm es schließlich auch gelang, ihn hinauszugraulen.“ Otto Neitzel, Kölnische Zeitung, 10.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145:

Ea 1917/20: 194.

⁴²² Empfehlung Clemens von Franckensteins, München, 20.4.1913, Abschrift (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 20).

bekommen, – im letzten Moment kam immer ein Unstern dazwischen. Jetzt bin ich sehr gespannt, was mit uns werden wird.“⁴²³

Eine Erholungsreise führte Wetzler und seine Frau im Sommer 1913 zu Daniela und Henry Thode nach Gardone am Gardasee, deren Villa nach dem ersten Weltkrieg nach der Enteignung einst der Wohnsitz von Gabriele d’Annunzio werden sollte:

„[...] wir waren nämlich in Gardone am Gardasee zu Besuch bei einem alten Bekannten, Geheimrat Henry Thode, dem Schwiegersohn von Frau Cosima Wagner; er ist ein berühmter Kunsthistoriker, und hat in Gardone ein unbeschreiblich schönes Gut, das er herrlich angelegt hat, und mit Citronen, Orangen, Mandarinen, Wein, Rosen und allen südlichen Wunderpflanzen bebaut. Die Pflanzungen sind auf Terrassen angelegt, und alles gedeiht mit geradezu märchenhafter Geschwindigkeit. Vom Hause aus hat man ein[e] prachtvolle Aussicht über einen grossen Teil des Gardasees, und hinter dem Hause zieht sich eine tiefe romantische Schlucht mit einem Wasserfall hin, in der es immer frisch und kühl ist.“⁴²⁴

Dann ging „es wieder nach Deutschland auf die Suche nach einem neuen Kampfplatz“⁴²⁵:

„Wir sind vor 10 Tagen auf die erste Nachricht, dass Halle vielleicht frei werden würde, von unsrer kurzen Erholungsreise zurückgekommen, um von hier aus die Chance mit allen Mitteln zu verfolgen. Der bereits dort engagiert gewesene Kapellmeister Szendrai⁴²⁶ (früher in Chicago, glaube ich) will doch wieder nach Amerika + hat das Engagement in Halle aufgegeben. Daher die Vakanz.“⁴²⁷

Halle: Historische Aufführungspraxis

Dass sich die „Kampfplätze“ für einmal außerhalb befanden, konnte Wetzler nicht ahnen. Vorerst waren er und Lini froh, Riga hinter sich zu wissen: „It is like a dream, after those really horrible years in Riga and Elberfeld. I hope to make a good advancement from here.“⁴²⁸ Halle stellte die letzte Rettung dar, bot aber dank seiner zentralen Lage einen günstigen Ausgangspunkt, um nach besser bezahlten Stellen Ausschau zu halten; der Jahreslohn war mit demjenigen von Riga vergleichbar und entsprach dem inoffiziellen Status als „Provinztheater“: 3750 Mark im ersten Jahr. Lini hoffte auf einen „turning point + that Hermann is now on the direct road to a position among the very first of his profession.“⁴²⁹ Doch an Weggang musste vorerst nicht gedacht werden. Der Direktor, Geheimer Hofrat Max

⁴²³ Wetzler an Joseph und Charlotte Rudolph-Wetzler, Riva, 27.7.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 3).

⁴²⁴ Wetzler an Joseph und Charlotte Rudolph-Wetzler, Riva, 27.7.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 3).

⁴²⁵ Wetzler an Joseph und Charlotte Rudolph-Wetzler, Riva, 27.7.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 3).

⁴²⁶ Alfred Szendrai (1884–1976), amerikanischer Dirigent und Musikwissenschaftlicher ungarischer Herkunft.

⁴²⁷ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, 13.8.1913 (CH-Zz, Mus NL 1913: 4).

⁴²⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 28.10.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 7).

⁴²⁹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 28.10.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1913: 7).

Richards⁴³⁰, war Wetzler günstig gesinnt, wie er in einem Dankesbrief an Clemens von Franckenstein zum Ausdruck brachte, der Wetzler nach Halle empfohlen hatte:

„Ich möchte nicht verfehlen, Ihnen dafür zu danken, dass Sie mich seinerzeit auf Herrn Wetzler aufmerksam gemacht haben, denn Herr Wetzler ist tatsächlich der Mann, den ich gesucht habe. Die bisher von im einstudierten & dirigierten Opern – Der Freischütz, Figaros Hochzeit, Tristan & Isolde, Rigoletto & Tannhäuser – zeigten nicht nur, dass Herr Wetzler ein äusserst begabter & routinierter Dirigent ist, sondern auch vor allem, dass er jedem Werk eine persönliche Note aufzudrücken imstande ist. Er arbeitet mit unermüdlichem Fleiss mit den Solisten, mit dem Chor & mit dem Orchester, sodass auf jedem einzelnen, gewiss verzweigten Gebiete meines Opern-Apparates in künstlerischer Beziehung ganz bedeutende Fortschritte gegen früher heute schon festzuhalten sind. [...] Ich glaube bestimmt, dass Herr Wetzler von hier aus zu einer grossen Karriere berufen ist & bin froh, einen so tüchtigen musikalischen Leiter für meine Oper gefunden zu haben.“⁴³¹

Zwei bedeutende Ereignisse fallen in dieser Zeit mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs zusammen: die deutsche Erstaufführung des *Parsifal* außerhalb Bayreuths vom 11. Februar 1914 und die Erstaufführung von Glucks *Orpheus* in der Neuübersetzung durch Hermann Abert im Juni 1914.

Auf den Hallenser Einstand mit Webers *Freischütz* folgte eine Neueinstudierung von *Figaros Hochzeit*, zu der Wetzler zwei Tage vor der Premiere einen Artikel in der *Saale-Zeitung* abdrucken ließ, mit dem Titel: „Über das Bezeichnen Mozartscher Opernpartituren“⁴³². Darin kommt eine analytische, quellenkritische Haltung zum Ausdruck, die in den gemeinsamen Partiturstudien mit Gustav Brecher sieben Jahre zuvor in Hamburg ihre Ausprägung erfahren hatte, mit dem er noch immer bezeichnetes Orchestermaterial auszutauschen pflegte.⁴³³ Offenbar vermochte Wetzler seine künstlerischen Absichten dergestalt mit seinem musikalischen Handwerk zu verbinden, dass er „als feinsinniger Musiker und tiefgründiger Mozartkenner“ erschien, so der Hallenser Konservatoriumsdirektor Bruno Heydrich⁴³⁴; von einer „Mozart-Renaissance“ war die Rede.⁴³⁵

⁴³⁰ Max Richards (1858–1932), Sänger, Dirigent, Direktor des Stadttheaters Halle von 1897 bis 1915.

⁴³¹ Max Richards an Clemens von Franckenstein, Halle, 21.10.1913 (CH-Zz, Mus NL 145: Ber 3).

⁴³² Saale-Zeitung (Halle/Saale), 11.9.1913, Abend-Ausgabe, Nr. 426, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 11. – Auf den Text wird im zweiten Kapitel *Wetzler als Dirigent* näher eingegangen.

⁴³³ Vgl. Gustav Brecher an Wetzler, Köln, 21.9.1913 (Mus NL 145: Beb 19).

⁴³⁴ Bruno Heydrich, Hallische Allgemeine Zeitung und Stadt-Anzeiger, 18.9.1913, Nr. 219, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 14. Richard Bruno Heydrich (1865–1938), Vater des SS-Offiziers Reinhard Heydrich, der Ende der Dreißigerjahre Pfitzners Freilassungsgesuch für den gemeinsamen Jugendfreund aus der Frankfurter Zeit, Paul Nikolaus Cossmann, ablehnte.

⁴³⁵ Vgl. W. Kaiser, Hallesche Zeitung. Landeszeitung für die Provinz Sachsen, für Anhalt und Thüringen, 206. Jg., 16.9.1913, Erste Ausgabe, Nr. 433, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 10.

Wetzler schaffte damit günstige Voraussetzungen für eine Pioniertat, die Aufführung von Glucks *Orpheus und Eurydike* nach Ende der Spielzeit am Goethe-Theater in Bad Lauchstädt. Hermann Abert, seit 1911 außerordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle, hatte neben der Neuübersetzung aus dem Italienischen „den Cembalo-Part [...] rekonstruiert und selbst übernommen“⁴³⁶. Die Verwendung des Cembalos stellte die augenfälligste Neuerung dar im Sinne einer Rückbesinnung auf die italienische Fassung von 1762, Zinken und Chalumeaux hingegen wurden noch pragmatisch durch Trompeten und Oboen ersetzt. Gleichwohl dienten Aufführungen wie diese als Wegbereiter für die erst in der Zwischenkriegszeit entstehenden Ensembles und Bildungsstätten, die sich umfassend um eine historische Aufführungspraxis bemühten. Zusätzliches Profil erhielt die Produktion durch den Regisseur Ernst Lert⁴³⁷, seit 1912 Oberregisseur der Oper am Neuen Theater in Leipzig. Als promovierter Theaterhistoriker entwickelte er in dieser Zeit eine moderne, analytische Konzeption der Opernregie, im Bemühen, „die historische Inszenierung zu rekonstruieren“⁴³⁸, worin er künstlerisch mit Wetzler übereinstimmte. Die Zeitungen, die in beispielloser Zahl selbst in den entlegensten Städten des Reiches darüber berichteten, hoben gerade diesen Punkt hervor:

„Dazu haben sich in unserem ersten Kapellmeister Hermann Hans Wetzler und dem Leipziger Oberregisseur Dr. Ernst Lert zwei Künstler zusammengefunden, die auf Grund ihrer merkwürdig übereinstimmenden Anschauungen über die musikalische und szenische Leitung (wie man nach einem Blick hinter die Kulissen verraten darf) Gewähr bieten für eine Auferstehung des ‚Orpheus‘ aus dem Geiste der Musik.“⁴³⁹

Eine pointiert kritische Stimme bildete die Ausnahme, der Berliner Kritiker Leopold Schmidt⁴⁴⁰, der den Aufführungen lediglich den Status als „kunstwissenschaftliches Experiment“⁴⁴¹ zugestand. Gerade das Cembalo, das in dieser Zeit neu entdeckt wurde – Wanda Landowska hatte ein Jahr zuvor an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin eine Cembalo-Klasse gegründet –, vermochte die Gemüter zu erhitzen:

„Das Cembalo, der Liebling unserer Musikhistoriker, ist überhaupt ein Kapitel für sich. Ein musikalischer Blinddarm des Orchesters, der nur beunruhigt, ohne eine Funktion auszuüben. Einst hatte es das Ganze

⁴³⁶ Martin Feuchtwanger, Kölner General-Anzeiger, 21.6.1914, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 177.

⁴³⁷ Ernst Joseph Maria Lert (1883–1955), eigentlich: Ernst Joseph Maria Levy, österreichischer Regisseur und Musiker.

⁴³⁸ Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, Berlin 1918 (^{3/4} 1921), S. 7.

⁴³⁹ Hans Kleemann, Saale-Zeitung (Halle/Saale), 4.6.1914, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 171.

⁴⁴⁰ Leopold Schmidt (1860–1927).

⁴⁴¹ Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt, 21.6.1914, Nr. 309, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 182.

zusammenzuhalten, den Dirigenten zu ersetzen; vielleicht war vieles auch nur für die Proben hingeschrieben. Wie es zu Glucks Zeiten geklungen hat, wissen wir nicht; heute, neben dem modernen Violinton usw. klingt es jedenfalls gräßlich. Sein beständiges Schwirren und Arpeggieren, sein flacher, metallischer Klang, der bei Akkorden wie ein Beckenschlag wirkt, sind auf die Dauer unerträglich.“⁴⁴²

Von „Pioniertat“ oder „kunstwissenschaftlichem Experiment“ hätte Wetzler freilich nie gesprochen, denn anders als der Kritiker Leopold Schmidt und wohl auch als Abert und Lert nahm er die Aufführungsweise nicht als kategorisch verschieden wahr zu den Produktionen in seinem Theateralltag in Halle. Für ihn bedeutete Lauchstädt vielmehr eine Fortsetzung dieses Alltags, „a very fascinating task“, wo ausnahmsweise alles „perfectly harmonious“⁴⁴³ war.

Das Verhältnis zu Max Richards hatte sich im Lauf der ersten Spielzeit grundlegend gewandelt. Nachdem dieser das Theater seit 1897 als Pächter geleitet hatte, war sein Vertrag auf die Spielzeit 1915/16 nicht mehr erneuert worden, obwohl „rein geschäftlich betrachtet [...] das Theaterunternehmen gar nicht so schlecht“ gewesen war. „Erzielt aber wurde dieses Ergebnis auf Kosten der Kunst, der Künstler und des Theaterpersonals, ohne daß die Stadtverwaltung laut Pachtvertrag ein Einspruchsrecht hatte“, so der Oberbürgermeister Robert Rive⁴⁴⁴ in seinen Memoiren.⁴⁴⁵ Richards war natürlich „wild as a bull [...] and swore vengeance in all colors of the rain-bow.“⁴⁴⁶ Zudem war er, so Wetzler, „very much put out on account of my good relations with the Oberbürgermeister, the Magistrat and many prominent persons in Halle; – although he boasts of the title ‚Geheimer Hofrat‘, he is nevertheless not recognized by these people, or by good society, and he feels very much hurt, because his Kapellmeister, – his slave, has been taken up so warmly by these circles, which refuse to open their doors to him.“⁴⁴⁷

Diese Veränderungen stellten nun auch Wetzlers Stellung in Frage: „[...] the new director, Leopold Sachse [...], does not seem to want to retain me“.⁴⁴⁸ Unter den von Wetzler beschriebenen „good relations“ war es namentlich Hermann Abert, der sich für ihn einsetzte: „Sachse wird Sie aller Voraussicht nach behalten. Das erfuhr ich von Herrn Borges, der vertraulich mit ihm über diese Angelegenheit gesprochen hat. Das möchte ich in unser Aller Interesse mit besonderer Freude begrüßen! [...] Bei der gestrigen Sitzung [des Lauchstädter Theatervereins] wurde Ihr Lob durch den ganzen Quintenzirkel hindurch gesungen,

⁴⁴² Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt, 21.6.1914, Nr. 309, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 182.

⁴⁴³ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

⁴⁴⁴ Richard Robert Rive (1864–1947), Oberbürgermeister von Halle (Saale) von 1906 bis 1933.

⁴⁴⁵ Richard Robert Rive, *Lebenserinnerungen eines deutschen Oberbürgermeisters*, Stuttgart 1960, S. 205.

⁴⁴⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

⁴⁴⁷ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

⁴⁴⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

selbstverständlich habe ich auf das Lebhafteste protestiert.“⁴⁴⁹ Buchstäblich am Vorabend des Ersten Weltkriegs verfasst, verblasen Aberts Worte und die Umbrüche am Hallenser Theater „inmitten des Auftaktes zu dem größten Geschehnis [...], das unsere Erde wohl bisher gesehen hat.“⁴⁵⁰

Krieg

Es war der Musikwissenschaftsprofessor Hermann Abert, der Wetzler als erster von der Realität des Krieges berichtete:

„Ich mußte Knall und Fall von Halle weg und sitze jetzt hier als leibhafter Oberleutnant mit Schärpe und Sporen in der Eigenschaft als Adjutant des Bezirkskommandos auf Schloß Comburg bei Schwäb. Hall und befehlige etwa 150 Landwehrmänner. [...] Ich [bin] gottfroh daß ich diese große Zeit als Soldat mitmachen darf. Der Krieg zwingt zur Wahrheit gegen sich selbst und diese mannhafte Stimmung freut mich besonders in unserem Heer. Ich glaube, wir können getrost sein, wenn auch Lauchstedt⁴⁵¹ nächstes Jahr geschlossen bleiben wird!“⁴⁵²

Vor dem Hintergrund des geistigen und politischen Milieus, in dem Lini aufgewachsen war, liegt es nahe, dass auch sie von der allgemeinen Kriegseuphorie der ersten Wochen erfasst wurde. So schrieb sie nach Amerika:

„Die heimkehrenden Amerikaner bringen ja authentische Berichte über die Vorgeschichte dieses uns aufgezwungenen Krieges in Hülle + Fülle mit nach Amerika, + so werdet Ihr Alle drüben bald wissen, wie gut + gerecht die Sache Deutschlands ist, wenn Ihr es nicht schon wisst.“⁴⁵³

Bereits im November hatte die Familie den ersten Verlust zu beklagen. Lini's jüngerster Bruder Oskar fiel im Alter von dreißig Jahren.⁴⁵⁴ Wetzler, selbst Amerikaner, identifizierte sich kulturell und politisch in hohem Maß mit Deutschland. In einem Aufruf an das Hallenser Theaterpublikum, verfasst in der Zeit, als Oskar starb, ergriff er die Gelegenheit, wie es allenthalben geschah, die Verbindung von Kunst und Politik zu beschwören:

„Allen denen, die aus diesem Grunde [des Krieges] dem Theater fernbleiben, möchte ich zurufen: Unterschätzt nicht die Wirkung der inspirierenden Werke unsrer deutschen Geisteshelden gerade in dieser schweren Zeit! Mancher, der bangen bedrückten Herzens in die Aufführung eines dieser Werke geht und

⁴⁴⁹ Hermann Abert an Wetzler, Halle (Saale), 27.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bea 11).

⁴⁵⁰ Stadt-Theater Halle a. S., Personalverzeichnis für die Spielzeit 1914/15, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 200.

⁴⁵¹ „Lauchstädt“ wird erst seit den 1920er Jahren offiziell mit „ä“ geschrieben.

⁴⁵² Hermann Abert an Wetzler, Steinbach [Poststempel], 8.8.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bea 12).

⁴⁵³ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 16.8.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 3).

⁴⁵⁴ Oskar Dienstbach (1883–1914), Chemiker, jüngstes Geschwister von Lini Dienstbach. Vgl. auch Hermann Hans an Lini Wetzler, Halle (Saale), 21.11.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1914: 12).

die Botschaft des Genius in sich aufnimmt, wird gehobenen Mutes, neu gestärkt und gewappnet in die schwere Wirklichkeit zurückkehren. Vergeßt nicht, in welch hohem Grade der deutsche Volkscharakter in seiner ethischen Größe, seinem sittlichen Ernste von den großen Genies des deutschen Volkes geformt worden ist! Geht an die Stätte, die ihnen geweiht ist, wo ihre Botschaft verkündet wird, und laßt die Offenbarungen ihrer Kunst auf euch wirken!

Der furchtbare Krieg, den Deutschland gegen die halbe Welt zu führen gezwungen ist, ein elementarer Weltbenbrand, wie ihn die Erde noch nie gesehen hat, kann sehr wohl als der Kampf der Kultur mit der Barbarei, des Ethos mit der Gemeinheit und ihren Helfern: der Heuchelei und der in ihnen weitverzweigten Schleichwegen geradezu teuflisch wirkenden Verleumdung bezeichnet werden. Die hinreißende Begeisterung, die in diesen Schicksalstagen das ganze deutsche Volk beseelt, die unvergleichliche Manneszucht, die heldenhafte Tapferkeit der deutschen Heere, die umringt von einer Welt von Feinden die herrlichsten Siege erringen, die unerhört große ethische Potenz, die sich in dieser eisernen Zeit in allen Phasen des Volkslebens offenbart – das sind Errungenschaften des mächtigen deutschen Geistes, desselben Geistes, der seinen höchsten Ausdruck in den großen Kunstschöpfungen der deutschen Genies gefunden hat.

Diesen Geist heißt es hegen und pflegen jetzt mehr denn je, denn seine befruchtende Wirkung ist in dieser Zeit der nationalen Erhebung von doppelter Tragweite. Mich dünkt, das Wort Hans Sachsens in den Meistersingern erhält in unseren Tagen einen neuen, mahnenden und verheißungsvollen Sinn:

Ehrt Eure deutschen Meister,
dann bannt Ihr gute Geister!⁴⁵⁵

Als Ausländer musste Wetzler in Deutschland keinen Kriegsdienst leisten – Wetzler hätte wohl gesagt: „durfte“, denn er kam sich „so jämmerlich vor, – weder an der Front, – noch sonstwie beteiligt zu sein. [...] Wir haben ja wieder Grossartiges im Osten geleistet; wenn wir nur endlich die vermaledeiten Engländer und Franzosen gründlich lahm legen könnten!“⁴⁵⁶ Hermann Abert, Wetzlers prominentester Berichterstatter, den dieser auch während dessen Zeit ‚im Feld‘ um Beistand bei der Suche nach einer neuen Stelle bat, war zuversichtlich gestimmt:

„Unterdessen geht der Krieg, der allmählich auch unter meinen Schülern recht viele Opfer fordert, seinen Gang weiter. Sollte Italien jetzt auch noch eingreifen, so rechne ich mindestens noch mit einem Jahr Dauer, so sehr ich überzeugt bin, daß wir auch mit diesen Katzelmachern noch fertig werden. Der Ton, der aus den Schützengräben zu uns herüberdringt, bürgt mir dafür. Unser Volk kann stolz sein auf diese seine Eroica; hoffentlich findet es auch beim Friedensschluß einen staatsmännischen Dirigenten, der das finale con fortezza leitet.“⁴⁵⁷

⁴⁵⁵ Hermann Hans Wetzler, Artikel *Theaternot. Ein Aufruf an die Einwohner Halles*, in: Saale-Zeitung (Halle/Saale), 13.10.1914, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 221.

⁴⁵⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Haffkrug, 19.7.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1915: 9).

⁴⁵⁷ Hermann Abert an Wetzler, Halle (Saale), 8.3.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bea 14).

Die Arbeitsbedingungen am Theater verschlechterten sich, kriegsbedingt, aber auch, weil der Direktor Richards als selbständiger Unternehmer bereits vor Kriegsbeginn äußerst knapp kalkuliert hatte: „[...] how it will be possible to get through next season with those meager rehearsals *reduced to one half*, I fail to see; if I oppose, there is a danger of my being fired on the spot, – a German theatre-director is a Caesarian power, unknown in any other walk of life in Germany.“⁴⁵⁸ Nun kamen Gagenkürzungen, zusätzliche Konzerte und Aufführungen und eine empfindliche Reduktion des Personals dazu:

„[...] wir haben einen schrecklichen Winter hinter uns. Endlose Aufregungen, Kummer, ernsteste Sorgen und Enttäuschungen, übermässige Arbeit und Anstrengungen waren unser tägliches Brot. Um den Theaterbetrieb aufrecht erhalten zu können, musste dem Publikum eine ausserordentliche Abwechslung von Stücken geboten werden, denn der Besuch war oft so schlecht, dass grosse Gefahr bestand, das Theater schliessen zu müssen; in sehr vielen Städten war dies geschehen. Unterdessen wurden ununterbrochen unsere besten Mitglieder vom Solopersonal, Orchester und Chor zum Heeresdienst einberufen, – es entstanden überall die empfindlichsten Lücken, die meistens garnicht, oder durch sehr schlechten Ersatz ausgefüllt werden konnten; das brachte mich oft an den Rand der Verzweiflung, und machte das Arbeiten zur Höllenqual, zumal ich am Direktor in diesem Jahr gar keine Stütze hatte; letzterer nahm ostentativ Partei für ein berüchtigtes, brutales Mitglied, das durch sein bössartiges Benehmen und Intrigieren das ganze Personal durch- und auseinander brachte, und schliesslich mir das Arbeiten fast unmöglich machte; [...] es gab oft sehr schlimme Situationen für mich. Trotz all dieser Hemmungen brachte ich folgende Opern heraus, und dirigierte sie in grösstenteils anständigen Aufführungen:

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| Fliegender Holländer | Oberon |
| Tannhäuser | Freischütz |
| Lohengrin | Königskinder |
| Meistersinger | Marketenderin |
| Rheingold | Carmen |
| Walküre | Troubadour |
| Siegfried | Traviata |
| Götterdämmerung | Fledermaus |
| Parsifal | Lustige Weiber von Windsor |
| Zauberflöte | Hoffmann's Erzählungen |
| Figaros Hochzeit | Fidelio |
| Entführung aus dem Serail | Rosenkavalier |

Das sind 10 Opern mehr, als mein als geschickter Operndirigent bekannte Vorgänger in Halle⁴⁵⁹ zu Friedenszeiten herausbrachte. Ausserdem dirigierte ich *alle* Konzerte des Theaterorchesters, da der II^{te} Kapellmeister⁴⁶⁰ einberufen war; dies waren: einzelne Symphoniekonzerte, viele populäre Abende im Zoologischen Garten, sowie im Herbst *jeden Tag um 6.30 in der Früh*, die Kurkonzerte im benachbarten

⁴⁵⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

⁴⁵⁹ Alfred Szendrai.

⁴⁶⁰ Wilhelm König; vgl. Stadt-Theater Halle a. S., Personalverzeichnis für die Spielzeit 1914/15, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1913/14: 200.

Bad Wittekind. Für diese Arbeit (Oper und Konzerte) erhielt ich die Kriegsgage (50 Prozent meiner früheren Gage) 250 Mark monatlich. Mein Dienst war so ununterbrochen anstrengend, dass es rein unmöglich war, Zeit zum Stundengeben zu finden, – ausserdem waren gar keine Schüler zu finden, da alles sparen muss, und beim Musikluxus mit Recht anfängt.“⁴⁶¹

Als Retter in der Not konnte Wetzler großen Erfolg feiern, nicht zuletzt dank seinen Improvisationskünsten: „Trotz aller Schinderei und Proben sang der Chor „Höchstes Heiles Wunder“ wie die Schweine, woraufhin ich mit entsprechender Betonung der Bande verbot überhaupt den Schluss mitzusingen; Bötel, Gruselli und Straub singen die zusammengezogene Stelle ‚allein zu dritt‘, – da klang wenigstens rein.“⁴⁶²

Trotz der künstlerischen Verdienste und obwohl sich Wetzler für die Einführung einer Pensionskasse eingesetzt hatte, begannen sich auch hier Spannungen mit dem Orchester abzuzeichnen: „My orchestra also began to behave like rascals lately“⁴⁶³; im von ihm erwähnten Zwist mit einem Solisten war er vom Bassisten Franz Schwarz nach einer missglückten *Rosenkavalier*-Aufführung vor dem Direktor Max Richards als „Esel“ bezeichnet worden, worauf er Richards ersuchte, seine „sofortige Entlassung gewähren zu wollen“⁴⁶⁴. Zu diesem Zeitpunkt liebäugelte Wetzler bereits mit einer attraktiveren Stelle:

„Ich hatte diesen Winter eine grosse Enttäuschung: der I^{te} Kapellmeister des Mannheimer Hoftheaters, Artur Bodansky, ist an die Metropolitan Opera in New York engagiert. Unter den vielen Bewerbern um seinen Posten in Mannheim war ich in der allerengsten Wahl; monatelang gab's endlose Verhandlungen und langwierige Korrespondenz in der Angelegenheit – alle Auskünfte über mich von allen möglichen Seiten lauteten überaus glänzend, – ich ersah zu meiner Freude, dass ich in der deutschen Theaterwelt zu den ersten Namen gezählt werde, und hatte berechtigten Grund anzunehmen, dass man mich wählen würde. In letzter Stunde bekam ein sehr begabter, aber in der Theaterwelt ganz unbekannter Dirigent die Position; alle Welt war erstaunt, und ich um eine Enttäuschung reicher. Ich hatte aus künstlerischen und finanziellen Gründen so sehr gehofft, endlich aus der Stadttheatermisere herauszukommen. Nun fingen die ernstesten Sorgen für uns an. Der bisherige Direktor des hiesigen Theaters verlässt Halle, und es war unmöglich für mich, mit seinem Nachfolger ein Abkommen zu treffen. Die Aussichten für nächste Saison waren sehr schlecht, und ich hatte eine endlose und aufreibende Schreiberei mit allen möglichen Intendanten, Direktoren und Agenten, immer mit negativem Resultat, und wir machten uns schon mit dem Gedanken vertraut, nächstes Jahr ‚privatisieren‘ zu müssen. Glücklicherweise bekam ich in den letzten Tagen das Engagement als I^{ter} Kapellmeister des Lübecker Stadttheaters unter denselben finanziellen Bedingungen wie in Halle. Lübeck ist zwar eine kleine Stadt, aber der Direktor [Stanislaus Fuchs] soll ein sehr anständiger Mensch sein, und, obwohl ich jetzt wieder weit von meinem Ziel entfernt

⁴⁶¹ Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 20.5.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1915: 2).

⁴⁶² Hermann Hans an Lini Wetzler, Halle, 21.11.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1914: 12).

⁴⁶³ Wetzler an Bertha Rudolph, Wenningstedt (Sylt), 8.7.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 2).

⁴⁶⁴ Wetzler an Max Richards, Halle (Saale), 19.3.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1904/23: 5a).

bin, so sind wir doch glücklich, in dieser Zeit, wo es so viel Elend auf der Welt giebt, ein Unterkommen gefunden zu haben.“⁴⁶⁵

Beim „sehr begabten, aber in der Theaterwelt ganz unbekannten Dirigenten“ handelte es um keinen Geringeren als Wilhelm Furtwängler, der von Lübeck nach Mannheim wechselte; Wetzler konnte sich mit dessen Lübecker Posten begnügen. Trost kam von Clemens von Franckenstein: „Doch würde ich die Hoffnung auf Mannheim (allerdings nicht gleich) an Ihrer Stelle nicht aufgeben, da ich überzeugt bin dass Furtwängler, dem jede Opernroutine fehlt, sich dort nicht wird halten können.“⁴⁶⁶

Trotz der üblichen Reibereien mit Direktion, Solisten und dem Orchester darf Wetzlers Hallenser Zeit als seine bisher erfolgreichste bezeichnet werden. Er brachte in den zwei Jahren 31 Werke auf die Bühne, bei unterschiedlicher Qualität – Mozart etwa war in durchaus sorgfältiger Ausführung möglich, während Wagner bei reduziertem Personal wie auch schon in Riga eine Überforderung darstellte. Die bereits angesprochene Rolle als Retter in der Not, die den Blick mehr auf die Sache lenkte, verschaffte ihm einen ungleich besseren Stand im Theater und in der Presse. Letztere war ihm in Halle besonders gewogen und würdigte „Wetzlers stilgerechte Mozartaufführungen, seine lebensvollen Wagner-Vorstellungen (u. a. Parsifal, Tristan, Meistersinger, Nibelungenring) und seine von allem Theaterschlendrian befreiten Verdi-Neueinstudierungen“⁴⁶⁷:

„Was ich an Hermann Hans Wetzler schätze, ist die individuelle Auffassung, die er in jedem Tonstück, das er dirigiert, zu Geltung bringt. Diese eigene Auffassung des Dirigenten aber ist weit von einer Maniertheit entfernt, die, um aufzufallen, dem Komponisten Gewalt antut. Immer stand bei seinen musikalischen Darbietungen das Streben im Vordergrund, den Schöpfer des Tonwerkes mit seinem Fühlen und seinem Wollen vor uns erstehen zu lassen, und nur innerhalb dieses Rahmens gab er seiner eigenen musikalischen Ueberzeugung Ausdruck. Daß er – oft unzulänglichen Mitteln zum Trotz – uns in Konzert- und Opern-Aufführungen eigene Ueberzeugung darbieten konnte, verlieh seiner Dirigententätigkeit besonderen Reiz, auch da, wo man vielleicht eine andere Auffassung vertreten konnte. Ein weiterer Vorzug war, daß er für seine musikalische Auffassung stets einen klaren, einfachen – ich möchte sagen: populären Ausdruck fand.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 20.5.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1915: 2).

⁴⁶⁶ Clemens von Franckenstein an Wetzler, 24.5.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bef 24).

⁴⁶⁷ Paul Klanert, General-Anzeiger für Halle und die Provinz Sachsen, 17.4.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 51.

⁴⁶⁸ Siegfried Dyck, Saale-Zeitung (Halle/Saale), Nr. 178, 17.4.1915, Abendausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 50.

Wetzler, dessen Traum und erklärtes Ziel ein Posten als Erster Kapellmeister an einem großen Hoftheater war, konnte letztlich Halle als erfolgreichen „stepping stone“ hinter sich lassen, ermutigt durch das Echo, das er von außen erhielt: „Man darf ruhig behaupten, daß die hiesigen Kunstverhältnisse für Herrn Wetzler zu klein und zu beengt waren. An musikalisch reich ausgestatteten Bühnen wird ihm sicher in Zukunft noch weit ersprißlicheres Walten beschieden sein.“⁴⁶⁹

Lübeck: Wie es euch gefällt

„Als Nachfolger Furtwänglers an das Theater zu Lübeck berufen“⁴⁷⁰ fand Wetzler gute Aufnahme in Lübeck. Vergleiche mit seinem 29-jährigen Vorgänger, der zusätzlich auch das *Orchester des Vereins der Musikfreunde* geleitet hatte, blieben aus, wohl weil Furtwänglers Ruf in dieser Zeit erst im Entstehen begriffen war, aber auch, da Wetzler durchaus passable Leistungen zeigte. Nach einem Debüt mit Wagners *Meistersingern von Nürnberg* begann er mit einer Neuinszenierung von Glucks *Orpheus*, dem „Werk für ernste Musikfreunde“⁴⁷¹, mit dem er in Lauchstädt einen schönen Erfolg hatte feiern können, künstlerisches Terrain abzustecken.⁴⁷² Das Bild als kundiger Musiker für das Repertoire des 18. Jahrhunderts wusste Wetzler alsdann mit demjenigen Werk zu festigen, mit dem er sich in Halle einst entsprechend eingeführt hatte, mit Mozarts *Hochzeit des Figaro*.⁴⁷³ Pioniercharakter trugen namentlich die Secco-Rezitative: „Die Rezitative, vom Dirigenten am Klavier begleitet, erfüllten zwar auf der Bühne nicht alle Ansprüche, die man an diese gewiß schwere Kunst stellen darf, sicherten aber dem Ganzen durchweg Stimmung und Einheitlichkeit.“⁴⁷⁴ Allem Anschein nach stellte diese neu etablierte Praxis für die Sänger, die es seit Generationen

⁴⁶⁹ W. Kaiser, Halle-Zeitung. Landeszeitung für die Provinz Sachsen, für Anhalt und Thüringen, Jg. 208, Nr. 179, 18.4.1915, Erste Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 49.

⁴⁷⁰ National-Zeitung (Berlin), 7.7.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 71.

⁴⁷¹ Johannes Hennings, Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, 57. Jg., Nr. 41, 10.10.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 75.

⁴⁷² „Was Herr Kapellmeister Wetzler aus dieser Oper machte, nicht im Sinne äußerlichen Reißertums, sondern tiefsten Verständnisses Gluckschen Wesens, war des höchsten Lobes wert. Die einzigartige, weihevollte Stimmung, die über dem ganzen Abend lag, war sein Werk [...]“ Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, [10.1915], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 85

⁴⁷³ „Einer Mozart-Aufführung kann man heutzutage, wenn sie nicht an erwählter Stelle von erlesenen Kräften erfolgt, nur mit gemischten Gefühlen entgegensehen. Stil und Gesangskunst unserer Bühnenleute sind zumeist so ganz und gar vom Geist der großen, insbesondere der Wagnerischen, Oper durchtränkt und versengt, daß sie die feine Linie des Meisters Wolfgang Amadeus nicht mehr zu treffen vermögen. Um so erfreulicher ist es auch in der sogenannten ‚Provinz‘ gelegentlich einer Aufführung zu begegnen, die mozartischen Geistes ist. [...] Das Verdienst hierfür gebührt in ersten Reihe unserem neuen Kapellmeister Wetzler, der, durch Neigung und innere Berufung ausgesprochener Mozarteaner, dem Werke eine Vorbereitung hatte zu Teil werden lassen, die den Erfolg verbürgte.“ St., Lübecker Nachrichten, 3.11.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 91.

⁴⁷⁴ E. H., Hamburger Fremdenblatt, 5.11.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 91.

gewohnt waren, die Dialoge zu sprechen, eine Überforderung dar: „Sicher war von Herrn Wetzler und den Sängern und Sängerinnen eine Fülle ernster künstlerischer Arbeit gerade auf diese Partien des Werkes verwendet worden, ohne jedoch das Ziel erreichen zu können.“⁴⁷⁵

Auf dieser Grundlage schaffte es Wetzler in Lübeck, den Namen als vielseitiger Kapellmeister, den er sich in Halle bereits erworben hatte, weiter auszubauen. Als Erster Kapellmeister eines kleineren Theaters war er zwar zur Vielseitigkeit gezwungen, aufgrund der Presseberichte scheint es Wetzler aber in einem besonderen Maß gelungen zu sein, sich in verschiedenste Stile und Traditionen hinein zu arbeiten und zu versetzen. So galt er außer als „Mozarteaner“ auch als „vortrefflicher Verdi-Vermittler [...], der gegebene Mann, das Mühen seines Vorgängers, einen vom Theaterschlendrian befreiten Verdi herauszubringen, erfolgreich durchzuführen [...]“⁴⁷⁶ Dazu gehörte auch die Maßnahme, „nicht mit dem Rotstift über so manche wertvolle Stelle [hinwegzugehen]“⁴⁷⁷, so in *Hoffmanns Erzählungen*, die Wetzler „in der ursprünglichen Form einstudiert [hatte], in der sie in Lübeck bisher nicht bekannt war.“⁴⁷⁸ Gerade auch der leichtere Ton schien ihm zu ‚liegen‘, so am Neujahrsabend 1916 mit der *Fledermaus*: „Denn die famose Stimmung, die diese Vorstellung beseelte, ging in erster Linie vom Pulte Wetzlers aus, der die berühmten Weisen des Werkes mit dem ihm eigenen Temperament und Rhythmus zum Siege führte.“⁴⁷⁹ Auf der anderen Seite gelang es ihm, neue Stücke mit limitiertem Personal zu erarbeiten, im ersten Jahr Eugen d’Alberts *Tiefland*, das in diesen Jahren auf keinem Spielplan fehlen durfte, und als „Novität“ Clemens von Franckensteins Kurzoper *Rahab*, zusammen an einem Abend mit Mozarts *Entführung aus dem Serail*; *Rahab* als Gegenleistung für all die Bemühungen von Franckensteins, Wetzler an einem großen Theater unterzubringen.⁴⁸⁰

Der äußere Eindruck deckte sich nur teilweise mit der Wahrnehmung des Ehepaars Wetzler. Lini, deren Alltag in größtem Kontrast stand zur Arbeitslast ihres Mannes, war mangels Ablenkung den kriegsbedingten Ängsten und den Sorgen um Gesundheit und Existenz viel direkter ausgeliefert:

„Uns geht es weiter leidlich gut – ich kann nur sagen ‚Leidlich‘, denn gesundheitlich sind wir leider nicht sehr auf der Höhe. Bei mir macht es weiter nichts, da ich nichts besonderes zu leisten habe, aber Hermann macht mir oft große Sorgen, so sehr ist er mit seinen Nerven herunter – + dazu diese übermäßige,

⁴⁷⁵ Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, [11.1915], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 90.

⁴⁷⁶ Gustav Steimbömer, Lübecker Nachrichten, 15.12.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 100.

⁴⁷⁷ M. Stiehl, Lübeckische Anzeigen, 1.12.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 97.

⁴⁷⁸ P. L., Lübecker Volksbote, [12.1915], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 105.

⁴⁷⁹ Gustav Steimbömer, Lübecker Nachrichten, 3.1.1916, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 107.

⁴⁸⁰ Vgl. M. K., Lübecker General-Anzeiger, [4.1916], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 129.

aufreibende Arbeit! Er schläft fast nur mit Schlafmitteln + scheint oft einem Collapse nahe. Gottlob reißt ihn seine fabelhafte Energie + Elastizität immer wieder heraus, aber ich frage mich oft, wie er es bis zum Ende der Saison aushalten soll. [...] Auch sonst haben wir mancherlei Sorgen – das Leben ist in diesen Jahren *nicht leicht* + wir haben a hard struggle.“⁴⁸¹

Auch Wetzler, der Optimistischere der beiden, der in dieser ersten Spielzeit bereits auf beachtliche Erfolge zurückblickte, konnte der Situation nur wenig Gutes abgewinnen:

„Wir haben hier einige wirklich wundervolle Vorstellungen gehabt [...], aber du ahnst nicht welche Unsumme von Nervenkraft es mich kostet, dieselben zu Stande zu bringen. Alles muss von Grund auf, unter grössten Schwierigkeiten einstudiert werden, – dabei giebt's viel Ärger und Sorgen. Glücklicherweise schreiben *alle* Zeitungen glänzende Berichte über meine Arbeit, und ich finde auch einzelne Momente der künstlerischen Befriedigung, aber wir haben viele interne und andere Sorgen, so dass man nie froh wird. Ich reibe mich in der Provinz vollkommen *auf*, wenn ich nur *endlich* an ein wirklich grosses Theater käme!“⁴⁸²

Der erste Versuch, von Lübeck wegzukommen, galt Frankfurt am Main, mit Hilfe von Franckensteins. In diesem Bewerbungsverfahren kommt nun zum ersten Mal Wetzlers Stottern zur Sprache: „Mein Freund Schey hat sämtliche Frankfurter Aufsichtsräte bearbeitet. Ich habe die Antwortschreiben gelesen; sprechen alle von gutem Willen. In zweien wurde Ihr Sprachfehler als hinderlich erwähnt.“⁴⁸³

Klemperer

Nach Ablauf der Spielzeit begab sich Wetzler zur Erholung seiner Nerven nach Königstein im Taunus in das zur Legende gewordene Sanatorium des Psychiaters Oskar Kohnstamm⁴⁸⁴, von wo er versuchte, weiter die Fäden zu ziehen bezüglich Frankfurt, angestachelt durch Arthur Nikisch, der mit seiner Familie in der Nähe zur vorgezogenen Sommerfrische weilte: „Fft wäre mir doch riesig erwünscht, – Nikisch sagte mir, er sei begeistert vom Orchester.“⁴⁸⁵ Umso mehr wurmte es ihn, in Frankfurt von Bernhard Sekles erfahren zu müssen, das Heinrich Jalowetz⁴⁸⁶ zum Probeführer eingeladen worden war, der zu dieser Zeit am Stettiner Theater angestellt war und somit aus Wetzlers Sicht den niedrigeren Status

⁴⁸¹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Lübeck, 14.12.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1915: 7).

⁴⁸² Wetzler an Bertha Rudolph, 6.2.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1916: 2).

⁴⁸³ Clemens von Franckenstein an Wetzler, [München], 17.4.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 29).

⁴⁸⁴ Oskar Felix Kohnstamm (1871–1917).

⁴⁸⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 13.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 9).

⁴⁸⁶ Heinrich Jalowetz (1882–1946), österreichischer Dirigent und Musikwissenschaftler, von 1912 bis 1916 Kapellmeister in Stettin.

innehatte: „Das Leben ist molto mioso. –“⁴⁸⁷ Trost fand er bei der Familie Nikisch, wo er herzlich aufgenommen wurde. Im Gegensatz zu Arthur Nikisch, mit dem ihn eine engere Bekanntschaft seit den frühen 1890er Jahren verband, kannte er dessen Frau Amélie⁴⁸⁸ noch nicht näher:

„Als ich gestern hier ankam, traf ich Frau Nikisch im Dorf, – sie hatte mich gerade antelephoniert, um mich zum Tee bei sich einzuladen. Es war sehr hübsch dort; Das Töchterchen Nora⁴⁸⁹ (18 Jahre, aber *sehr* zierlich) ist ein entzückend liebes Geschöpf mit dem ich mich gut verstehe, – noch besser aber mit der Mutter, die bei näherer Bekanntschaft immer mehr gewinnt, und die Herzlichkeit selber mit mir ist; sie bat mich, ihr meine Lieder vorzuspielen [...] Zwischen Frau N. und mir ist jetzt grosse Freundschaft.“⁴⁹⁰

Insbesondere hinsichtlich Wetzlers Komponieren übte Amélie Nikisch, ihrerseits Komponistin, einen entscheidenden Einfluss aus. Außer den zwei Michelangelo-Vertonungen in der Hallenser Zeit⁴⁹¹ hatte er in der gesamten Zeit, seit er 1905 nach Deutschland zurückgekehrt war, so gut wie nichts komponiert, was sich nun ziemlich rasch ändern sollte: „Frau Nikisch’s aufrichtige grosse Begeisterung hat mich wieder ermutigt, mich etwas mehr mit HHW⁴⁹² abzugeben.“⁴⁹³ Zu diesem Zeitpunkt wusste Wetzler noch nichts von der Schauspielmusik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“, die er drei Monate später in einer ersten Fassung beenden sollte. Vorerst war er mit der Gewichtigkeit der Gesellschaft beschäftigt, die ihn in Königstein umgab und umsorgte:

„Konstamm scheint die ganze Literatur im Kopf zu haben, – er zitiert fortwährend Tod und Teufel auswendig, mit Bezug auf alle denkbaren Seelenvorgänge. Er ist Schulkamerad und intimer Freund von Stefan George, und kennt Gott und die Welt. Er sitzt mir gegenüber bei Tisch; neben mir sitzt Frau Osthaus⁴⁹⁴ (Frau des Museumsbesitzers, Gründers und Direktors⁴⁹⁵ aus Hagen) – *ultra* belesen, fortschrittlich, bereist, kennt sogar alle *Götter* und die Welt; – wenn die dann bei Tisch loslegen wirds mir ganz schwindelig, und ich fühle mich wie ein 5 ½ Monat alter Waisenknabe.“⁴⁹⁶

Wetzler muss ein ausgesprochen geschätzter Gesellschafter gewesen sein; doch der Überschwang in seinen Berichten lässt den Verdacht aufkommen, dass sich dem Wohlwollen

⁴⁸⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 9.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 5).

⁴⁸⁸ Amélie Nikisch-Heussner (1862–1938), belgische Sängerin und Schauspielerin, Ehefrau von Arthur Nikisch.

⁴⁸⁹ Nora Nikisch, geboren ca. 1898, Schauspielerin, nicht zu verwechseln mit ihrer Schwägerin Nora Gregor (1901–1949), die bis Mitte der Dreißigerjahre mit Nora Nikischs Bruder Mitja Nikisch verheiratet war.

⁴⁹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 23.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 19).

⁴⁹¹ *Zwei Gedichte von Michelangelo* op. 9.

⁴⁹² Hs. Zeichnung des von Hans Thoma entworfenen Signets für Wetzlers Exlibris.

⁴⁹³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 24.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 20).

⁴⁹⁴ Gertrud Osthaus-Colsman (1880–1975).

⁴⁹⁵ Karl Ernst Osthaus (1874–1921), Kunstmäzen.

⁴⁹⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 24.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 20).

seiner Umgebung wegen seines Sprachfehlers eine Art von „affirmative action“ avant la lettre beigemischt haben könnte:

„[...] das ganze Sanatorium, Männlein (incl. Offiziere) und Weiblein machen mir die reinsten Liebeserklärungen, – der lange Klemperer steht dazwischen und verkündet bedeutungsvoll: ‚ich habe beschlossen, dass Sie hierbleiben!‘“⁴⁹⁷

Hier in Königstein traf Wetzler zum ersten Mal auf Kohnstamms Stamm- und Dauergast Otto Klemperer. Mit dem 31-jährigen Klemperer, zu diesem Zeitpunkt Erster Kapellmeister am Theater in Straßburg, entspann sich in den schier endlosen freien Stunden in Königstein eine angeregte Bekanntschaft: „Klemperer and I talk shop galore!“⁴⁹⁸ „Mit Klemperer bin ich natürlich viel zusammen; unser Verkehr ist sehr angenehm. Der Ton hier ist überhaupt sehr angenehm.“⁴⁹⁹ „Mit Klemperer stehe ich *sehr* gut, – er hat sehr feine Eigenschaften. Mit Pfitzner hat er sich verkracht.“⁵⁰⁰ Zu diesem Zeitpunkt konnte Wetzler noch nicht ahnen, dass Klemperer schon bald sein Rivale werden würde im Kampf um einen Posten als Erster Kapellmeister.

Furtwängler

Nach der Abreise von Königstein besuchte er den anderen aufstrebenden Dirigenten der Zeit, Wilhelm Furtwängler, in Mannheim. Von dessen Aufführung von Wagners *Walküre* war Wetzler, der außer bei Toscanini an jedem Dirigenten etwas auszusetzen hatte, wenig begeistert:

„Nun etwas über Furtwängler; ich kann Dir nur kurz sagen, dass ich *sehr* unglücklich war. Die Walkürenvorstellung war wirklich sehr schlecht. Der ganz erste Akt, – das leidenschaftlichste was es überhaupt giebt, klang genau wie die Musik zu einer Trauer oder Gedächtnisfeier für einen verknöcherten Cajetan von Universitätsprofessor; langweilig und temperamentlos zum krepieren, – einfach nix; dabei strotzte es von Ungenauigkeiten, dass ich staunen muss, [...] Auffallend bei F. ist, dass er die grossen Steigerungen, deren es so viele in der Walküre giebt, nicht genügend spannend, und dynamisch jedenfalls nicht zwingend und richtig aufbaut; die grossen Höhepunkte sind ja da, aber sie kommen meist ganz überraschend, anstatt logisch und vernünftig vorbereitet, – erst im letzten Takt vor der Climax, kommt so was wie Intensität. Ausserdem steckt er mit dem Kopf in der Partitur und steht gar nicht über der Sache. Dabei hat er merkwürdiger Weise so ziemlich alles was der grossen Masse imponiert: Haltung, Nonchalance, resp. Wurschtigkeit, Bluff etc. [...] Was ihm fehlt ist eben was die Masse nicht merkt, nämlich eine Kleinigkeit: die Essenz von det ganze, – wenigstens versagte er in der Walküre in dieser

⁴⁹⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 2.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 31).

⁴⁹⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 27.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 23).

⁴⁹⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 31.5.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 28).

⁵⁰⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Königstein (Taunus), 1.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 30).

Beziehung total. Er war sehr unglücklich, dass ich gerade zu dieser Vorstellung kam, und sagte mir ein über das andere Mal, dass ich ihn nicht nach dieser Vorstellung beurteilen darf [...]⁵⁰¹

„Natürlich ist er ein hochbegabter Kerl, aber er ist ein sonderbares Gemisch von grossem Talent, Klugheit, mit einem kleinen Schwung von Naivität, aber alles nach aussen gekehrt, und – wenigstens in der Walküre – gewiss ohne „feu sacré“, obgleich die Leute gerade dieses in ihm ersehen, und auf dieser Basis seinen einstweiligen Mangel an dirigiertechischer Überlegenheit gerne acceptieren. [...] Nach der Walküre, und am nächsten Tag war ich noch sehr lange mit Furtwängler zusammen, er war ganz ausserordentlich nett, und wir verkehren jetzt durchaus richtig freundschaftlich und ganz ungezwungen. Vielleicht ist er als Konzertdirigent grossartig, – als Operndirigent muss ich bewundern, wie er bei solchem Mangel an Routine, kann man es noch nicht einmal nennen, eher als Mangel an Instinkt für das Dramatische – sich in Mannheim behauptet. Ich war wirklich unglücklich, dass ich ihm nicht all das Rühmliche habe sagen können, was ich eigentlich von ihm zu erwarten gehofft hatte. – Na, jedenfalls war der Verkehr sehr nett.“⁵⁰²

Mitgebracht hatte Wetzler einen selbst verfassten, bisher unveröffentlichten Artikel, *Die Geburt der Idee bei Beethoven*, den er ein Jahr zuvor beendet ⁵⁰³ und schon Klemperer in Königstein gezeigt hatte:

„[...] charakteristisch ist z. B., dass er, als Belesener, gebildeter Mensch, meinen Beethoven-Aufsatz, der doch, weiss Gott, klar wie Klossbrühe ist, nicht recht kapiert hat; wir haben über eine Stunde darüber gesprochen. [...] Auch Klemperer, der sich immer sehr preziös ausdrückt, und überhaupt ein geistvoller Kerl ist, fand, dass ich im Aufsatz gar nichts neues gesagt habe, und der philosophischen Basis gegenüber war er ganz ahnungslos. Nichtsdestoweniger fanden Furtw. und Klemp., dass der Aufsatz sehr gut sei!!! Frau Nikisch dagegen war ganz begeistert. Es scheint, ich taugte nur für Frauen und ganz Ungebildete.“⁵⁰⁴

Nun war es gerade Amélie Nikischs Impuls, der Wetzler zum Komponieren zurückführte. Zur Sommerfrische allein an der Ostsee – Lini weilte in Hamburg bei der befreundeten Familie von Hermann Robinow⁵⁰⁵ – entstanden die ersten Ideen zu einem Werk, das bereits ein gutes halbes Jahr später als *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7 in Lübeck uraufgeführt werden sollte. Die geistigen Väter der Romantik hätten ihre Freude daran gehabt zu sehen, auf welchem Weg Wetzler gut hundert Jahre später zu seinen musikalischen Einfällen gelangte:

„Ich nahm jeden Tag Stunden lang Luft- und Seebäder in der schönen Einsamkeit, *ohne* Badeanzug; in letzterem Zustand lief ich wie ein Waldmensch in einem Gehölz dem Wendendamm [entlang] [...],

⁵⁰¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Karlsruhe, 6.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 35).

⁵⁰² Hermann Hans an Lini Wetzler, Karlsruhe, 7.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 37).

⁵⁰³ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler (Hamburg), Lübeck, 22.7.6.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1915: 11).

⁵⁰⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, Karlsruhe, 7.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 37).

⁵⁰⁵ Hermann Moses Robinow (1837–1922), Kaufmann, Politiker.

unsäglich romantisch, dicht bewaldet von Eichen, Linden, Silberpappeln, einer Überfülle duftenden Geissblatt's, etc. und bevölkert von unzähligen Vögeln; draussen auf den Wiesen grosse Schaf- und Kuhherden. Ich hatte meinen Shakespeare mit, u. schwelgte in einer Welt von neuen Melodien die mir nur so zugeflogen kamen; hoffentlich kann ich sie jetzt fixieren, aber ich fürchte es wird nicht so schön werden wie es in mir klang.⁵⁰⁶

Die „Fixierung“ der „neuen Melodien“ geschah am Klavier:

„To-day I finished the ‚Hunter's song‘: ‚Was kriegt er der den Hirsch erlegt?‘ I think it's a great success, but I fear your awful criticism, since there are several ‚Accordchens‘, *not* like Grandma used to make them; – volkstümlich, aber mit einem scharfen Stich in's Satanische und sehr charakteristische scharfe Harmonien. [...] I only fear my constant hammering will make you nervous when you return.“⁵⁰⁷

Der Abschluss der Partitur erfolgte noch vor Beginn der neuen Spielzeit, zu welcher der Einstig mit Beethovens *Fidelio* glänzend gelang. Unter die überwiegend positiven Stimmen, die ihn von seiner „Retter-in-der-Not“-Rolle befreit sehen wollten und ihm wünschten, „an einem Platz zu stehen, der auch den rechten Rahmen für seine Fähigkeiten abgäbe“⁵⁰⁸, mischte sich in Folgeproduktionen sein alter Widersacher aus Riga, Carl Waack, der kurzfristig in Lübeck als Musikkritiker auftauchte und im Gegensatz zu den eher arglosen Lübecker Kollegen bei Wetzler „in den verschiedentlichen Verirrungen von Zeitmaßen“ „den eigentlichen Kardinalfehler“⁵⁰⁹ zu erkennen glaubte; ein Punkt, der später noch der genaueren Betrachtung bedarf. Verewigt wurde Wetzlers *Fidelio*-Tat zudem durch Goby Eberhardt⁵¹⁰:

„Ich hatte das Lübecker Theater von früher her nicht in bester Erinnerung. Aber ich war eingeladen und konnte in diesem Falle nicht ablehnen. Doch schon die erste Ouvertüre in E-Dur, die außerordentlich präzise und schwungvoll vom Orchester gespielt wurde, war eine angenehme Enttäuschung für mich und ließ mich aufhorchen. Um kurz zu sein: Die ganze Vorstellung, mit der dritten ‚Leonorenouvertüre‘ nach dem zweiten Akt, verlief so glänzend, daß ich gepackt und begeistert wurde. [...] Es wurde mir sofort klar, daß nur durch einen außerordentlichen musikalischen Erzieher eine so prächtige Aufführung möglich war.“⁵¹¹

Selbst Musiker, verstand es Eberhardt, in seinen konservativ gefärbten *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche* wie auch in den Briefen ein treffendes Bild von Wetzlers künstlerischer Individualität zu zeichnen:

⁵⁰⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler (Hamburg), „Auf dem Zuge Heiligenhafen-Lübeck“, 18.7.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 45).

⁵⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 19.7.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 46).

⁵⁰⁸ H[ans] F[erdinand] Sch[aub], Hamburgischer Correspondent, 186. Jg., Nr. 505, 4.10.1916, Ausgabe A, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 141.

⁵⁰⁹ Carl Waack, Lübeckische Anzeigen, 14.11.1916, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 162.

⁵¹⁰ Eigentlich: Johann Jakob Eberhardt (1852–1926), Violinist und Komponist.

⁵¹¹ Goby Eberhard, *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche*, Lübeck 1926, S. 259.

„Am Pult wirkt nicht ein traditioneller Routinier, sondern ein poetischer Nachschöpfer, der mit ganzer Seele hineinhorcht in die Tiefen eines Kunstwerkes und dieses von innen heraus zu gestalten sucht. Wie prächtig gelang ihm die in allen Farben schillernde Romantik in Wagners ‚Tannhäuser‘, und welch’ heissen Atem verlieh er der italienischen Dramatik Verdis. Diese schöpferische Kraft ist es, die Wetzler befähigt, jedem Stile gerecht zu werden. Zur Seite steht ihm dabei eine reiche musik-literarische Bildung, die ihm ein tiefes Eindringen in die Probleme der Kunst ermöglicht. Von klarem Intellekt, aussergewöhnlicher Sensibilität für Klang und Dynamik – wie wundervoll weiss er überall das Melos, selbst an verstecktester Stelle, hervortreten und singen zu lassen – ist doch der Grundcharakter seiner musikalischen Natur ein urgesunder, der sich freizuhalten weiss von jedem Ueberästhetentum. Trotz strenger Wahrung von Stilreinheit ist Wetzler kein einseitiger Dozent, kein Platoniker, paart sich doch mit seinem scharfen Kunstverstande ein heiss aufloderndes Gefühl. Er ist ein Orchesterleiter von hinreissendem Temperament, der es versteht, ein Kunstwerk in seiner monumentalen Grösse zu erfassen. So wird alles durch ein tiefes Miterleben aus der Seele dieses hervorragenden Künstlers geboren.“⁵¹²

Nach einer längeren Karriere als Kapellmeister nunmehr als Violinpädagoge in Lübeck tätig und kundig, gesellte er sich zu denjenigen Stimmen, die Wetzler an einem großen Theater und in einer angemessenen künstlerischen Atmosphäre sehen wollten:

„Dass ein Künstler Ihrer Begabung und Ihres Formats sich in einem Gemeinwesen wie Lübeck einsam fühlen muss, bedingt der Charakter solcher Städte, in denen der Kaufmann, der Handel, das ‚Geschäft‘ den Ton angibt.“⁵¹³

Wenn auch dieser „Ton“ Wetzler nicht widerstrebte, so drängte er doch mit aller Macht, von Lübeck wegzukommen, mit Hilfe von drei verschiedenen Theateragenten, Norbert Salter⁵¹⁴ (Berlin), Max Aldenhoven (Köln) und Otto Mertens (Berlin), die er, ständig auf der Suche nach etwas Besserem, routinemässig jeweils in den spielfreien Sommermonaten aufsuchte. Diese drei versuchten ihm nun zu ermöglichen, „nach Köln abzuschliessen“⁵¹⁵. Zudem reiste er persönlich nach Köln, um beim Direktor, Hofrat Fritz Rémond⁵¹⁶, vorzusondieren:

„Rémond rechnet mich zur engeren Wahl, konnte aber, angesichts der vielen grossen Kanonen die sich bewerben, nichts festes versprechen. Vielleicht probedirigieren. Kandidaten von *grössten* Theatern, auch Hess, Klemperer, Weingartner. Kölner Atmosphäre wundervoll erfrischend.“⁵¹⁷

Frei geworden war die Stelle Gustav Brechers. Dieser wechselte nach Frankfurt am Main, wonach Wetzler während seines Sanatoriumsaufenthaltes bei Oskar Kohnstamm ebenfalls

⁵¹² Beilage „Musikalisches Allerlei aus Lübeck“ (Typoskript) zu: Goby Eberhardt an Wetzler, Hamburg, 11.10.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bee 6).

⁵¹³ Goby Eberhardt an Wetzler, Hamburg, 29.10.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1916: 2).

⁵¹⁴ Norbert Salter (1868–1935), Cellist, Künstleragent.

⁵¹⁵ Norbert Salter an Wetzler, Berlin, 25.11.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 1).

⁵¹⁶ Fritz Rémond (1864–1936), Tenor, Intendant.

⁵¹⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler (Lübeck), Köln, 30.11.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 50).

getrachtet hatte, ohne die Möglichkeit eines Probedirigates zu erhalten. Und dies war gleichsam das Nadelöhr, durch das ein Kapellmeister gehen musste, um zu einem Vertragsabschluss zu kommen, so geschehen auch in Wetzlers bisheriger Laufbahn, in Elberfeld, Riga und Lübeck, wo er ohne Konkurrent als einziger eine bis zwei Aufführungen dirigieren musste; in Halle war der Vertrag wegen Szendrais plötzlichem Weggang ohne Probevorstellung zustande gekommen. In Köln nun stand von Anfang an fest, wer die besten Karten hatte: Otto Klemperer. Doch die Agenten bemühten sich, Wetzler bei guter Laune zu halten, so Max Aldenhoven:

„Gestern habe ich mit Jung gesprochen. Man wollte unbedingt Klemperer ohne Probedirigieren engagieren. Das ist aber hintertrieben worden. Sie kommen jedenfalls zum Probedirigieren, Klemperer aber zuerst. Nun muss ich eben sehen ob ich es nicht fertig bringe dass er abgelehnt wird. Er läuft hier herum mit einem Mordsempfehlungsschreiben von Chevalier. Ausserdem hat er eine Empfehlung von Strauss. Ich habe Dr. Schmidt⁵¹⁸ gebeten, wenn er sich noch Ihrer entsinnt, soll er Ihnen auch ein Empfehlungsschreiben geben. Das zieht natürlich mehr als das von Chevalier dieser grosse nebbig.“⁵¹⁹

Wetzlers Referenzen fielen zwar weniger imposant aus, ein verlässliches Netzwerk war aber dennoch vorhanden. An Empfehlungen konnte er die gewohnte von Franckensteins vorweisen, weiter eine des Hamburger Musikkritikers Hans F. Schaub⁵²⁰, dazu kam die mündliche Fürsprache seines Frankfurter Klavierlehrers Lazzaro Uzielli, unterdessen Professor am Kölner Konservatorium.⁵²¹ Mertens riet zusätzlich, sich um die Fürsprachen von Otto Neitzel⁵²² und Hermann Abendroth⁵²³ zu bemühen.⁵²⁴ Privat beriet ihn Clemens von Franckenstein, mit Klatsch wurde er von seinem ehemaligen Schützling in Halle, Karl Alwin, in dessen schonungsloser Art versorgt: „Sprach eben neitzel intensiv tat was ich konnte er meinte klemperer haette groesze chance herzlich = alwin“⁵²⁵. Selbst im Innersten des Geschehens saß ein alter Verbündeter, Gustav Brecher, der Wetzler noch vor Weihnachten reinen Wein einschenkte:

„Klemperers Nachfolgerschaft f. mich war, bei *Remond selbst*, schon seit 2 Jahren, für eintretende Eventualität, fest beschlossene Sache; die Hindernisse die etwa jetzt bisher noch entgegenstanden sind so ziemlich beseitigt & er wird am 6. I. hier Fidelio dirigieren; es besteht wohl kein Zweifel daß sein Vertrag

⁵¹⁸ Leopold Schmidt war der Autor des einzigen Verrisses des Lauchstädter *Orpheus* gewesen.

⁵¹⁹ Max Aldenhoven an Wetzler, Köln, 16.12.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 11).

⁵²⁰ Hans Ferdinand Schaub (1880–1965), Komponist, Musikkritiker. Vgl. Hans F. Schaub an Fritz Rémond, Hamburg, 12.1916, Abschrift (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 12).

⁵²¹ Vgl. Lazzaro Uzielli an Wetzler, Köln, 15.12.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 9).

⁵²² Otto Neitzel (1852–1920), Komponist, Pianist, Musikschriftsteller.

⁵²³ Hermann Abendroth (1883–1956), Dirigent.

⁵²⁴ Vgl. Otto Mertens an Wetzler, Berlin, 4.12.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 4).

⁵²⁵ Karl Alwin an Wetzler (Lübeck), Düsseldorf, 6.12.1916 [Telegramm] (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 5).

perfekt wird. Auf *Ihre* Qualitäten habe ich, selbstverständlich, mit größtem Nachdruck hingewiesen, und sofort gesagt daß, für meine Begriffe, Sie bei eventuellem Ausscheiden des Projektes Klemperer, weitaus der dann *wahrhaft* in Betracht kommende Kandidat seien. Ich habe das auch schon in meinem Interesse betont, denn wer wünscht wohl seine Saat & Früchte gleich wieder von irgend wem zertrampelt zu sehen, wenn ein bei aller Individ.=Verschiedenheit doch Gleichgerichteter, Gleichgesinnter zur Verfügung steht. Ich habe mit Klemperer, der Ihnen auch sehr sympatisch gesinnt ist, sofort auch verabredet, daß, sollten Sie für Straßburg Interesse haben, wir alles tun wollen, um Ihnen diesen Posten zu sichern.“⁵²⁶

Am 7. Januar 1917 konnte Otto Klemperer Beethovens *Fidelio* dirigieren und „hatte [...] es sich angelegen sein lassen“, diesen „gründlich abzustauben“⁵²⁷. Nach einer kontroversen Sitzung zwei Tage später erhielt er einen Fünfjahresvertrag.⁵²⁸ Wetzler wurde alsdann die Straßburger Stelle von Norbert Salter buchstäblich auf dem Silbertablett serviert, die Bedingungen hätte er selber formulieren können, mit einem Lohn wie auch in Lübeck im mittleren Bereich bei 6000 bis 8000 Mark im ersten Jahr, mit Einjahresvertrag, „ohne vorher gastiert zu haben“, oder mit einem Dreijahresvertrag, dafür mit Probedirigat.⁵²⁹ Der Straßburger Intendant hätte ihn gerne engagiert⁵³⁰, doch für Wetzler hatte schon vor Klemperers Probedirigieren festgestanden, dass ein solcher Wechsel nicht in Frage kommen würde, aus Loyalität zu seinem Lübecker Direktor Stanislaus Fuchs⁵³¹; schließlich rieten auch seine Gewährsmänner von Franckenstein und Alwin davon ab.⁵³² Trotzdem fiel es Wetzler schwer, abzusagen. Damit brachte er natürlich Salter gegen sich auf, der „bestimmt [wusste], dass man sich dort infolge [seiner] so langen Hin- und Herzieherei für jemand anderen sehr interessiert.“⁵³³ Dabei handelte es sich, wie so oft bei den Figuren, die Wetzlers Berufsweg kreuzten, um eine Dirigentenpersönlichkeit, die in die Geschichte eingehen sollte: den zwanzigjährigen George Szell.⁵³⁴

So sehr all diese Umtriebe und Machenschaften Wetzler beanspruchten, so sehr er die verschiedensten Leute um Hilfe bitten konnte, so konnte er doch rein gar nichts ausrichten. Das Entscheidende, eine Einladung zu einem Gastauftritt, war nicht erfolgt. Zu solchen Kostproben seines Könnens erhielt er allerdings im eigenen Haus Gelegenheit in Überfülle,

⁵²⁶ Gustav Brecher an Wetzler, Köln, 20.12.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 18).

⁵²⁷ Redaktion des Stadt-Anzeigers zur Kölnischen Zeitung an Wetzler, Köln, 8.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 31).

⁵²⁸ Vgl. Redaktion des Stadt-Anzeigers zur Kölnischen Zeitung an Wetzler, Köln, 8.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 33).

⁵²⁹ Vgl. Norbert Salter an Wetzler, Berlin, 15.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 35).

⁵³⁰ Vgl. Anton Otto an Wetzler, Straßburg, 19.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Beo 2).

⁵³¹ Wetzler an Otto Mertens, Lübeck, 14.12.1916, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 44: 5).

⁵³² Vgl. Karl Alwin an Lini Wetzler (Lübeck), Düsseldorf, 9.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 42).

⁵³³ Norbert Salter an Herman Hans Wetzler, Berlin, 17.1.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 38).

⁵³⁴ George Szell, geb. György Széll (1897–1970), Dirigent. Vgl. dazu Peter Heyworth (Hrsg.), *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974, S. 73.

doch es ist fraglich, ob Wetzler sich überhaupt bewusst war, gerade auch während des Bewerbungsverfahrens für Köln, wie erfolgreich diese Spielzeit für ihn verlief. Die Lübecker Kritiker priesen ihn, der in dieser Lübecker Konstellation hervorragend in seiner Rolle aufging. Als Erster Kapellmeister verfügte er hier über weitreichende Kompetenzen, was das Repertoire und das künstlerische Personal anging, sehr begünstigt durch das blendende Verhältnis zum Direktor Stanislaus Fuchs, was bei Wetzler die Ausnahme darstellte. Hinzu kam der vielfach angesprochene Mangel an guten Musikern, da viele für den Kriegsdienst eingezogen worden waren. In dieser Situation musste es in erster Linie darum gehen, all die großen Werke in zumindest vertretbaren Aufführungen auf die Bühne zu bringen; nach der Präzision des Schlages oder selbst nach unkonventionellen Temporelationen mochte da nicht gefragt werden, wenn der künstlerische Gesamteindruck überzeugte. Und dies konnte in einem Maß geschehen, das an einem größeren Theater nicht möglich gewesen wäre. Wie schon in Riga und Halle erhielt er hier Gelegenheit, die volle Breite des Repertoires zu präsentieren. Dirigiertechnisch inzwischen versierter und gereift, kam nun etwas von der „schöpferischen Kraft“ zum Tragen, die Goby Eberhardt anspricht, die ihn „befähigt, jedem Stile gerecht zu werden“.⁵³⁵ Dies wurde begünstigt durch die aus heutiger Sicht moderne Haltung, das Opernrepertoire als ein Ganzes zu betrachten und die einzelnen Werke unabhängig von Präferenz zur Aufführung zu bringen. Gerade die „Novitäten“, die Wetzler nur partiell goutierte, etwa das „dumme Gefasel“⁵³⁶ *Quo vadis* von Jean Nougès⁵³⁷, das er fünf Jahre zuvor in Riga gegeben hatte, gerieten unter seiner Führung außergewöhnlich sorgfältig, so auch Max von Schillings⁵³⁸ *Mona Lisa*, „für die sich [...] Wetzler mit der ganzen Kraft seiner fesselnden und überragenden Persönlichkeit vor den Wagen gespannt hatte.“⁵³⁹ Ebenso fand er in den „ausländischen“ Opern, die, sehr zum Missfallen einer breiten Musikkritik, gut die Hälfte des Spielplans ausmachten, zu glänzenden Ergebnissen. Kurz: Wetzler hatte seinen Platz als Erster Kapellmeister in Lübeck gefestigt und wurde in dieser Rolle allseits geschätzt und verehrt.⁵⁴⁰

⁵³⁵ Beilage „Musikalisches Allerlei aus Lübeck“ (Typoskript) zu: Goby Eberhardt an Wetzler, Hamburg, 11.10.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bee 6).

⁵³⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 22.5.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 6).

⁵³⁷ Jean-Charles Nougès (1875–1932), Komponist.

⁵³⁸ Max von Schillings (1868–1933), Komponist, Dirigent, Intendant.

⁵³⁹ Johannes Hennings, *Allgemeine Musik-Zeitung* (Berlin), 44. Jg., Nr. 3, 19.1.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 153.

⁵⁴⁰ So anlässlich *Carmen*: „Wir schätzen an ihm die peinliche Sorgfalt und künstlerische Durcharbeitung, die er jedem Werke widmet, das unter seinem Taktstock Leben gewinnt. Das Temperament des hochbegabten Künstlers durchdrang die ganze Aufführung, südliches Feuer aus norddeutschen Steinen schlagend.“

Diese komfortable Situation bildete die Grundlage für einen neuen Abschnitt, der von Wetzler nicht wirklich intendiert war, nun aber nach der relativ kurzen Vorlaufzeit eines guten halben Jahres seinen Anfang nahm. Innerhalb zweier Monate hatte er die *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7 geschrieben, dank der engen Zusammenarbeit mit Stanislaus Fuchs im Wissen, sie noch in derselben Spielzeit am Lübecker Stadt-Theater zur Aufführung bringen zu können.⁵⁴¹ Nach einer günstigen Aufnahme in Lübeck begann sich ein regelrechter Erfolgszug der Schauspielmusik und im Besonderen der losgelösten Ouvertüre durch die Konzerthallen des Reiches abzuzeichnen. Die traditionell eingestellte Lübecker Kritik lobte erwartungsgemäß neben der „starken Erfindungsgabe und meisterlichen Beherrschung der Technik“ die „Wärme seiner Empfindung“⁵⁴², selbst die Hamburger Presse wusste Wetzlers spezifische Traditionsverbundenheit zu schätzen.⁵⁴³ Am besten vermochte Ferdinand Pfohl den Reiz zu charakterisieren, der die Ouvertüre ausmachte, anlässlich ihrer Hamburger Erstaufführung ein Jahr darauf: „Wetzlers Ouverture ist, um es bündig zu sagen, ein entzückendes Kunstwerk; eine wirkliche Lustspielmusik, fein gegliedert, beweglich, heiter und geistreich, ästhetisch hochkultiviert, ein Spiel unterhaltsam, lebenswürdig, anmutig und doch der tieferen Beziehungen zu Seele und Leben nicht entbehrend.“⁵⁴⁴

Lübeckische Blätter (I. B.: H. Mahn), 59. Jg., Nr. 7, 18.2.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 182.

Und *Fra Diavolo*: „Freilich vermag die Musik diese Wirkung nur unter kundiger Führung auszulösen, unter einem Zauberstab, wie ihn Hermann Wetzler schwingt, der mit seltener Prägnanz stimmungsvoll einzuleiten und trefflich zu verbinden wußte.“ Lübecker Nachrichten (Dr. S.), Nr. 58, 9.3.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 185.

Und schließlich Halévy's *Jüdin*: „Die Oper rief in ihrer ganz ausgezeichneten Wiedergabe mit voller Wucht einen Sturm der Begeisterung hervor, der kaum zu beschwichtigen war. Die Veranlassung hierzu gebührt in erster Reihe unserem außerordentlich tüchtigen musik- und bühnenkundigen Kapellmeister, Herrn Wetzler, der uns lange erhalten bleiben möge. Zu seiner großen Begabung gesellen sich Temperament und Begeisterung – die Würze alles künstlerischen Schaffens.“ M. Stiehl, Lübeckische Anzeigen, 16.1.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 169.

⁵⁴¹ „I am just finishing the music to Shakespeares „As you like it“, which I have written this summer; it consists of an overture, songs, choruses and orchestral interludes. We shall bring out the work at Lübeck this winter, and I hope other cities will follow.“ Wetzler an Frank Rudolph, Lübeck, 7.9.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1916: 4).

⁵⁴² Johannes Hennings, Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, 59. Jg., Nr. 7, 18.2.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 191,

⁵⁴³ „Wetzler ist Neutöner, nicht im Sinn der Reger- und Strauß-Schule, nicht in dem Sinne, daß er etwa durch unruhige Modulation, durch barocke und chaotische Harmonien, durch Aufgeben der Tonalität und des melodischen Elementes zu Gunsten der Charakteristik wirken wollte. Im Gegenteil – er hat das Rückgrat einer festen und energischen rhythmischen Gestaltung, der Born seiner melodischen Gedanken fließt reichlich und fruchtbar, und bei all seiner Vorliebe für Tristanchromatik ist seine [H]armonisierung durchaus selbständig klar und durchsichtig.“ Hamburgischer Korrespondent (A.-t.), 187. Jg., Nr. 143, Abend-Ausgabe, 19.3.1917, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 199.

⁵⁴⁴ Ferdinand Pfohl, Hamburger Nachrichten, 127. Jg., Nr. 14, 8.1.1918, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 17.

Dass die Berliner Hauptstadtpresse an Wetzlers Orchestererstling moderneres Maß anlegte, das schnell einmal der Polemik wich, vermochte den Erfolg der Ouvertüre nicht zu schmälern.⁵⁴⁵ Wetzler habe „anscheinend die Titel verwechselt“, „Viel Lärm um nichts“ hätte besser gepasst, wurde eingewandt⁵⁴⁶; die Kritikfalle Nr. 1, der Vorwurf des Epigontums, wurde in Stellung gebracht: „H. H. Wetzlers Ouvertüre zu ‚Wie es Euch gefällt‘ trifft zuerst gut den derben Lustspielton Shakespeares, das Stück präsentiert sich gefällig und klar disponiert. Immer mehr aber breitet Sirene Strauß die Arme über ihn, und von dem Moment an bleibt nur ein gedankenloser Kitzel.“⁵⁴⁷ Zur Berliner Presse gehörte zu dieser Zeit auch noch Leopold Schmidt, der vier Jahre zuvor als Einziger den Lauchstädter *Orpheus* negativ bewertet hatte, und Schmidt war selbstverständlich begeistert: „Endlich einmal ein modernes Orchesterstück voll Witz und Laune, nicht nur fein in Arbeit und farbig in der Instrumentation, sondern mit seinen einprägsamen Themen auch hübsch erfunden und leicht und glücklich geformt.“⁵⁴⁸

Zwischen der Uraufführung der Schauspielmusik in Lübeck und der Berliner Erstaufführung der Ouvertüre lag ein Jahr, in dem Wetzler, von berufener Seite angeregt, noch tiefgreifende Änderungsvorschläge empfangen und teilweise auch vorgenommen hatte. In den spielfreien Sommermonaten 1917, auf einer Reise zu verschiedenen Dirigenten und Verlegern, um persönlich für die eigenen Werke zu werben, hatte Wetzler auch bei Richard Strauss in München Halt gemacht, die Shakespeare-Musik im Gepäck:

„Heute bei Strauss war es reizend; sie luden mich *beide* gleich zu einem opulenten Mittagessen ein, und waren *netter wie je zuvor!* [...] Ich spielte ihm die Ouverture vor, d. h. wir spielten sie 4-händig; bis zur Nachtszene gefällt sie ihm *sehr* gut, – von da ab meint er tauge sie nichts. Er war entzückt vom Pagenlied u. Orlando und Rosalinde episoden – das Pagenlied summt er fortwährend beim Mittagessen. Er sagte, ich müsse das Pagenlied viel mehr ausnutzen, – seine Worte waren: ‚was hätte ich aus den 3 Themen

⁵⁴⁵ Die folgenden zwei Rezensionen beziehen sich auf das Konzert vom 14.2.1918 im Beethovensaal in Berlin, mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, unter der Leitung von Robert Laugs.

⁵⁴⁶ Ph. Hatzel, Berliner Neueste Nachrichten, 17.2.1918, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 33

⁵⁴⁷ Heinrich Maurer, Das kleine Journal (Berlin), 18.2.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 35.

⁵⁴⁸ Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt, 19.2.1918, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 36. Anlässlich einer eine Woche darauf in Lübeck von Schmidt gehaltenen Einführung zur Lübecker Erstaufführung von Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos*, zu der Wetzler am Klavier die Solisten in ausgewählten Musikbeispielen begleitete, erschien in der *Lübecker Zeitung* eine kurze Charakterisierung Schmidts: „Der bekannte erste Musikkritiker des Berliner Tageblatts, Dr. Leopold Schmidt, war zu diesem Zwecke nach Lübeck gekommen. Er ist, trotzdem er dem jugendfrischen und starken Neuen, namentlich aber Richard Strauß, stets kräftige Anwaltsdienste geleistet hat, ein Vertreter der älteren Kritikergeneration, schon in seiner äußeren Erscheinung, die an das „Soignierte“ (hier muß einmal ein Fremdwort gebraucht werden) des alten Fontane erinnerte. Dann in der Art seiner Charakterisierung, die nicht so pfeilschnell auf den Kern der Sache losschießt wie das junge kritische Geschlecht, sondern ihn mehr mit behaglich und elegant geformten Schnörkeln einzukreisen sucht.“ *Lübecker Zeitung*, 23.1.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 25.

gemacht!‘; ich sagte: ich bin halt kein Strauss, – darauf sagte er: ja, Sitzfleisch, Sitzfleisch! Er setzte sich an’s Clavier, und spielte mir mehrere Male vor, wie er es ungefähr machen [...]“⁵⁴⁹

Obwohl sich das Werk, als Schauspielmusik oder als Ouvertüre, schon in über einem Dutzend Aufführungen bewährt hatte, gedachte Wetzler, die Änderungen sogleich anzubringen:

„Ich bin furchtbar nervös, und durch Strauss’ Vorschlag betreffs der Ouverture sehr aufgeregt; ich sitze seit 9 Uhr hier am Clavier und probiere alle denkbaren Kombinationen. Strauss hat recht, aber es ist eine äusserst schwere Aufgabe, und ich bin ausser mir, dass ich wieder einmal festsitze, – es war gerade Arbeit genug, Partitur und Stimmen druckfertig zu machen. Die Ouverture wäre 10 x so wirkungsvoll, – Du hast es ja auch immer empfunden. Hol’s der Henker! I am really sick of life.“⁵⁵⁰

Gleichzeitig besuchte Wetzler auch Bruno Walter, dessen Kommentare er ebenfalls einfließen zu lassen beabsichtigte.

„Ich komme eben von Bruno Walter, mit dem ich die Ouverture mit den Strauss’schen Vorschlägen gründlich durchgegangen habe, – es war enorm interessant: diese riesigen Gegensätze der Anschauung! [...] Walter meint das konträre Gegenteil. Ich hoffe nun die goldene Mitte zu finden.“⁵⁵¹

Es ist bemerkenswert, in welchem Maß Wetzler sich im nunmehr gefestigten Alter, in dem „sein Lebensmittag schon recht nahe gerückt“⁵⁵² war, beeinflussen ließ. Dies umso mehr, als er das Werk bereits vor der Sommerfrische in seiner alten Form im *F. E. C. Leuckart-Verlag* vorgespielt hatte: „Heute war ich 2 ½ Stunden bei Leuckart und spielte den ganzen Kram 2 mal“⁵⁵³. Ein Vertrag war vom Urteil Arthur Nikischs abhängig gemacht worden, der zu dieser Zeit als gleichzeitiger Chefdirigent des *Berliner Philharmonischen Orchesters* und des Gewandhausorchesters in Leipzig lebte. So kehrte Wetzler zurück an den Hort, von wo er einst den initialen Impuls zur Shakespeareschen Theatermusik empfangen hatte:

„Bei Nikisch sehr nett, und gut gegessen. Sie äusserst charmant und natürlich, – er etwas olympisch. Nora sehr zutraulich, (Du weisst doch, dass Sie Schauspielerin geworden ist), Midia⁵⁵⁴, der sehr schlank und gross geworden ist, – sehr lieb und sympatisch. Mutter und Sohn waren von der Ouverture sehr enzückt, Nikisch selbst weniger, – ich fühlte es beim ersten Ton heraus. Er war recht protegierend-reserviert, und bei seiner Miene wäre es mir fast selbst wie ein nichtssagendes, äusserliches Geklimper vorgekommen, hätte ich nicht schon früher meinen eigenen starken Eindruck gehabt. Auf meine vorsichtige Frage, ob er

⁵⁴⁹ Das Folgeblatt des Briefes fehlt, der Text bricht ab. Hermann Hans an Lini Wetzler, „Im Zug München-Stuttgart“, 29.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 41).

⁵⁵⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, München, 27.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 9).

⁵⁵¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, München, 27.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 9). Die Veränderungen werden im Kapitel *Wetzler als Komponist* erläutert.

⁵⁵² Hans Ferdinand Schaub, Hamburgischer Correspondent, 188. Jg., Nr. 13, 8.1.1918, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 15.

⁵⁵³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Leipzig, 5.6.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 15).

⁵⁵⁴ Mitja Nikisch (1899–1936), Sohn von Arthur Nikisch, Pianist und Komponist.

es dirigieren wollte, sagte er ziemlich decidiert, es passe nicht in seine Programme, – die Presse würde ihn dafür angreifen; trotzdem ziemlich viel gezwungene Anerkennung dem ‚Zaun seiner Zähne‘ entfuhr, klang doch höllisch wenig Achtung aus seiner Rede. Um Dir zu beweisen, wie wenig er das doch gewiss durchsichtige und deutliche Stück erfasst hat, möge nur *ein* Beispiel genügen. Auf meine Frage, was er daran auszusetzen habe, und warum es nicht in seine Programme passe, sagte er: ‚es seien keine Gegensätze in der Ouverture, – in dem Mittelteil müsse nach dem lebhaften I^{ten} Teil *etwas ruhiges, getragenes!!!* (das waren seine Worte) kommen;‘ als ich ihm daraufhin die ganze Liebesszene *nochmals* vorspielte, wusste er kaum was zu sagen, und meinte, er würde vielleicht später anderer Ansicht sein.⁵⁵⁵

Nikisch war bald anderer Ansicht. Die Ouvertüre erlebte in den folgenden Jahren sieben Aufführungen unter seiner Leitung, so viele wie unter keinem anderen Dirigenten. Entsprechend muss auch das Urteil gegenüber Leuckart ausgefallen sein, dieser ‚nahm‘ es.

Zu den unzähligen Kontakten, die Wetzler in den Sommermonaten auffrischte, gehörte auf dieser Leipzig-Reise auch Ernst Lert, der Oberregisseur an der Leipziger Oper, mit dem Wetzler in der Produktion des Lauchstädter *Orpheus* vor Kriegsbeginn so gut zusammengearbeitet hatte. Womöglich angespornt durch den Erfolg seiner Theatermusik hatte Wetzler nach über zwanzig Jahren die alten Opernpläne ausgegraben: „[...] da gehe ich wieder mit den Leuten v. Seldwyla auf den Priwall. Bis jetzt noch keinen Opernstoff darin gefunden.“⁵⁵⁶ Nun versprach er sich von berufener Seite einen erleichterten Einstieg:

„Lert empfahl folgendes als Opernstoff:

- 1) Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott von Achim v. Arnim (Reklam)
 2. Bruder Rausch v. Wilhelm Hertz (Cotta)
 3. Abdias v. Adalbert Stifter (Reklam)
 4. Phantasus (*viele Stoffe*) v. Tieck.
 5. Das Gespensterbuch (woraus Freischütz entnommen) v. Apel und Laun (Reklam)
 6. Geliebte Dornrose v. Andreas Gryphius (Niemeyer. Halle)
 7. Werner der Gartenäre v. Meyer Hahnbrecht (Reklam)
 8. *Iffland* und *Kotzebue, Scribe!* Jüdin v. Toledo.
 9. Aucasin u. Nicolette (Insel Bücherei)
 10. Novellen v. Jacob Julius David u. Ferd. von Saar.
 11. Der schlimmheilige Vitalis v. Gottf. Keller
 12. Musarin v. Wieland
 13. Die arme Margaret von Enrika Handel Mazetti
- Kennst Du obige Sachen, und wie verhalten sie sich zu den vertauschten Liebesbriefen?“⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, Leipzig, 5.6.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 15).

⁵⁵⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 22.5.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 6).

⁵⁵⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Heiligenhafen, 3.7.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 15).

Es ist fraglich, wie gut sich Wetzler in der Fülle der Vorschläge auskannte, die er nun an seine Frau weiterleiten konnte, die Verdrehung etwa von Autor und Dichtung in Punkt sieben lässt daran zweifeln. Dass er auch romantische Stoffe in Erwägung zog, zeigt, wie weit er in seiner künstlerischen Haltung von vielen seiner Zeitgenossen entfernt war, die sich bereits in der Kriegszeit um modernere oder aber klassische Stoffe bemüht hatten.

Die Stoffauswahl seiner Lieder stieß derweilen auf Begeisterung, ebenso wie die Lieder selbst, die er nun, ermutigt durch den Erfolg der Shakespeare-Musik, aufzuführen begann, nachdem sich Liederabende mit eigenen Werken an allen bisherigen Stationen zusammen, Hamburg, Elberfeld, Riga und Halle, an einer Hand hatten abzählen lassen. Der Erfolg gründete in erster Linie auf einem Repertoire, das bereits in New York und kurz danach entstanden war. Dazu kamen zwei Michelangelo-Vertonungen aus der Hallenser Zeit von 1914 beziehungsweise 1915⁵⁵⁸ und Auszüge aus der *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* und Otto Anthes' *König Griesehaar*. Häufigste Partnerin war die junge Sopranistin Edith Sajitz vom Lübecker Stadttheater, der Wetzler nahe stand.⁵⁵⁹

Den ersten Liederabend dieser Art gab Wetzler am 8. Februar 1918 in Lübeck, in der Zeit, in der die Shakespeare-Ouvertüre ihren Siegeszug anzutreten begann. Das Programm enthielt bis auf die *Zwölf Kinderlieder* op. 4 Wetzlers gesamtes bisheriges Liedschaffen, beteiligt waren Wetzlers „eigene“ Kräfte aus Lübeck, Edith Sajitz (Sopran), Margarethe Bergau (Alt) und Victor Mossi (Bariton) sowie der Heldentenor Richard Schubert vom Hamburger Stadttheater:

| | |
|---|----------------------------------|
| An die Entfernte op. 2,1 Ein Kuss von rotem Munde op. 5,2 Die Sonne sank op. 6,3 Deiner hellen Stimme op. 6,2 | Richard Schubert |
| Die Königin der Elfen [The fairye queene] op. 1 Liebesklage op. 3,3 Hochländisches Wiegenlied op. 8,2 Vom Lago d'Orta op. 11,2 | Edith Sajitz Margarete Bergau |
| Eppie Mac Nab op. 8,1 Der staubige Müller op. 8,4 Musst es probieren op. 8,3 Spinnlied op. 11,1 | Edith Sajitz |
| Abschied op. 6,1 November op. 6,4 Beherzigung op. 6,5 | Richard Schubert |
| Vor der Schlacht (op. 3,1) Killiecrankie op. 3,2 Der vergnügte Witwer op. 3,4 | Victor Mossi |
| Sonett von Michelangelo op. 9,1 Madrigal von Michelangelo op. 9,2 | Richard Schubert |

⁵⁵⁸ *Zwei Gedichte von Michelangelo* op. 8, Berlin : Simrock, 1918

⁵⁵⁹ Vgl. 59 Briefe von Edith Sajitz an Wetzler: CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1917/20.

Duett aus Otto Anthes' *König Grisehaar*

Edith Sajitz, Margarete Bergau

Pagenduett aus der *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7

Tabelle 9: Konzertprogramm Lübeck, 8.2.1918

Wetzler hatte den Höhepunkt seiner Popularität in Lübeck erreicht, vielleicht sogar den Höhepunkt seiner beruflichen Karriere überhaupt. Hier, an der kleinen Bühne, hatte er das alleinige Sagen, konnte seine Qualitäten voll zur Geltung bringen und wurde allseits geschätzt. Zudem konnte er mit einem überschaubaren kompositorischen Werk bemerkenswerte Erfolge feiern. Die traditionell gehaltene Tonsprache kam dabei der Lübecker Kritik entgegen:

„Von der großen Beliebtheit und hohen künstlerischen Wertschätzung, deren sich unser erster Kapellmeister am Theater, Herr Hermann Hans Wetzler, in unserer Stadt zu erfreuen hat, zeugte am Sonnabend bei seinem Lieder-Abend der ausverkaufte Marmorsaal. Es war ein rechter Festabend! [...] In den Liedern Wetzlers bekundet sich der Phantasieschwung einer ganz eigengearteten Persönlichkeit. Sie sind durchglüht von Genialität und Kühnheit und von innen heraus empfunden. Dabei ohne harmonische Tüftelei; in allen Kompositionen ist Klarheit, helles Licht und gesundes Empfinden. Und welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! In den heiteren, ernsten, textlich tief und schwer belasteten Liedern – überall merkt man an der Vertonung die Meisterhand, die auch einem sonnigen Humor Tür und Tor zu öffnen imstande ist.“⁵⁶⁰

Eine Nummer des Programms verdient besondere Aufmerksamkeit: *Vor der Schlacht*. Dabei handelte es sich um eine Umdichtung von *Bannockburn* aus *Four Scottish Ballads* op. 3. Normalerweise in der deutschen Übertragung von Lini Wetzler aufgeführt, hatte es bereits 1915 in Halle zu zwei Anlässen die Überschrift *Vor der Schlacht* erhalten. Im nunmehr fünften Kriegsjahr ließen es Lini und Wetzler, Gedankenlosigkeit muss ausgeschlossen werden, noch immer unter dem gleichlautenden Titel aufführen, die Presse störte sich bis auf eine Ausnahme nicht am „Haßlied gegen unsere Feinde“⁵⁶¹:

Deutschlands Söhne, kampfbereit,
Hört den Ruf zum heil'gen Streit,
Schützt der Mutter Ehrenkleid
Mit dem letzten Herzensblut!

Auf zur Sonne steigt sein Flug;
Gegen Habsucht, Neid und Trug
Stürmt sein stolzer Siegeszug.
Folg' ihm, deutsche Heldenschaft!

⁵⁶⁰ M. Stiehl, Lübeckische Anzeigen, 12.2.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 30.

⁵⁶¹ Lübecker Volksbote, 11.2.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 30.

Gegen Feinde ohne Zahl
 Zückt des Schwertes scharfen Stahl;
 Eures Zornes Feuerstrahl
 Treff' ins Herz die Lügenbrut!

Wen da trifft der Todesschuß,
 Dem ertönt der Walkür'n Gruß,
 Und der Siegesgöttin Kuß
 Lindert ihm die heil'ge Not.

Geiern gleich aus Ost und West
 Dräuten Raub und Kriegespest,
 Bis aus seinem Friedensnest
 Stolz sich schwang der deutsche Aar.

Unsre Kampfeslosung hört:
 „Kaiser, Vaterland und Herd.
 Freiheit sprüht von unserm Schwert,
 Sieger sind wir noch im Tod!“⁵⁶²

Wetzlers vierte Spielzeit war gezeichnet von einschneidenden Veränderungen. Stanislaus Fuchs, der einzige Operndirektor, mit dem Wetzler durchweg ein gutes, ja herzlich freundschaftliches Verhältnis verband, wechselte an das Rigaer Stadttheater, für Wetzler ein herber Verlust. Vom neuen Direktor Paul von Bongardt⁵⁶³ wurde ihm ein zusätzlicher Erster Kapellmeister an die Seite gestellt: Karl Mannstaedt, der allerdings noch nicht so versiert war und Wetzler seinen Platz nicht streitig machte. Das Problem bestand natürlich in erster Linie in der Verfassung des Theaters. Es kam einem Wunder gleich, dass nach den endlosen Jahren des Krieges überhaupt noch gespielt werden konnte, doch selbst befriedigende Aufführungen, zu denen Wetzler die verbliebenen künstlerischen Kräfte zu beflügeln vermocht hatte, waren nun nicht mehr möglich: „Wohl gab sich Herr Wetzler alle erdenkliche Mühe, den Guß schlackenfrei zu gestalten, aber die Verhältnisse sind stärker als er.“⁵⁶⁴ Stärker war auch Paul von Bongardt, zu dem sich kein Vertrauen ergeben wollte, so „daß mitten in der Saison des Theaters fähigster und tüchtigster Kapellmeister seinen Vertrag zu lösen gezwungen war, weil sich die Verhältnisse für ihn unleidlich gestalten mußten.“⁵⁶⁵

Bereits im Januar hatte Wetzler am Hoftheater in Dessau die Gelegenheit erhalten, als Gast zwei Aufführungen zu leiten, um gegebenenfalls den Posten von Franz Mikorey⁵⁶⁶ zu übernehmen, der in einer vergleichbaren Weise das Theater hatte verlassen müssen, wie es Wetzler selbst auch schon mehrmals widerfahren war. Doch sowohl in einem gemischten Orchester-/Liedprogramm mit seiner Shakespeare-Ouvertüre als auch in Wagners *Fliegendem Holländer* vermochte er nicht zu überzeugen; es war, einmal mehr, der Schlag: „Wie er aber sein Inneres durch seine Stabführung und seine sonstigen Bewegungen den Musikern zu

⁵⁶² Konzertprogramm, 9.2.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 29

⁵⁶³ Paul von Bongardt (1871–1957).

⁵⁶⁴ Dr. S[churig], Lübecker Nachrichten, 12.10.1918, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 98.

⁵⁶⁵ Johannes Hennings, Lübeckische Blätter. Zeitschrift der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, ca. 4.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 186.

⁵⁶⁶ Franz Mikorey (1873–1947), Dirigent, Komponist. Siehe auch Kapitel *Wetzler als Dirigent*.

übermitteln suchte, gab sich wenig abgerundet und nicht in der wünschenswerten maßvollen Ruhe künstlerischer Überlegenheit.“⁵⁶⁷ „Störend wirkte auch gestern wieder die etwas nervöse Unruhe in seinen Bewegungen.“⁵⁶⁸ Auch diesmal erhielt ein Junger die Stelle, der einst zu den Großen zählen sollte: Hans Knappertsbusch. Wetzler indessen blieb zum vierten von fünf Malen ohne Vertrag. Die Not war umfassend:

„We have been in a miserable condition, and nearly starved; I lost more than 50 pounds, and Lini is in quite a deplorable state in consequence of lack of food. You really cannot imagine the conditions in Germany, – now things are beginning to improve. The prices are quite fantastic; I had a simple dinner with a friend at Berlin this spring, – price 94 Marks without tips. – My first 3 years at the Lübeck Opera were very harmonious and I achieved fine artistic results in spite of the many limitations in consequence of the war; the salary was miserably small and we endured many privations, – however we pulled through. The last season, however, was a perfect hell; the former splendid director left, and his successor was a pig-headed brute and idiot; the situation became so intolerable, that I voluntarily left before the season ended. The entire press, and the public were on my side. The prospects for my future however were most discouraging [...]“⁵⁶⁹

Köln: Festwiese

Da erfolgte aus Köln die Einladung zu einem Gastauftritt, wohl noch in Erinnerung an seine Bewerbung drei Jahre zuvor, als Klemperer die Stelle als Erster Kapellmeister außer Konkurrenz erhalten hatte. Für Wetzler kam es einem Befreiungsschlag gleich, endlich wieder einmal in einer Großstadt eine Chance zu erhalten. Auf dem Programm standen diesmal *Die Meistersinger von Nürnberg*:

„Die Aufführung hatte einen ungestümen hinreissenden Zug, ich gab mich fürchterlich aus, und die Sache steigerte sich von Akt zu Akt bis zu Sachsens ‚es droh’n uns üble Streich‘, etc. Da brach mein deutsches Herz, trotz allen wirklichen Annehmlichkeiten die ich hier tagtäglich von den Engländern und Amerikanern erfahre, mit gewaltiger Vehemenz durch, – ich war rein wie besessen, und die wirklich elementare Gewalt meines Gefühls übertrug sich auf alle Mitwirkende und auf’s ganze Publikum, so eine ‚Festwiese‘ habe ich noch nicht erlebt [...]“⁵⁷⁰

Dass bekanntlich die eigene emotionale Involviertheit nicht zum gewünschten Ergebnis führt, zeigte sich genau hier und dürfte einen zentralen Punkt in der Unregelmäßigkeit von Wetzlers Leistungen darstellen: „Am wenigsten geglückt waren die im Tempo zu wenig lebhaft genommene Überleitungsmusik zur Festwiese und diese selbst, die in Sang und Klang auf der

⁵⁶⁷ E. H., Anhalter Anzeiger (Dessau), 8.1.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 137.

⁵⁶⁸ E. H., Anhalter Anzeiger (Dessau), 10.1.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 140.

⁵⁶⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Heiligenhafen, 11.8.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1919: 1).

⁵⁷⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 8.6.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 11).

Szene unter allerlei wenig angenehmen Zufälligkeiten litt.“⁵⁷¹ Umso bemerkenswerter ist die durchweg positive Resonanz in den großen Kölner Zeitungen. Demnach ist Wetzler ungleich souveräner aufgetreten als vier Monate zuvor in Dessau, gerade auch in technischer Hinsicht wurde sein Auftritt gepriesen:

„Was nun seine Dirigierkunst anbetrifft, so erreicht das Kunstwerk unter ihm hinsichtlich der Phrasierung, Schattierung, des Klanges, der dramatischen Stimmung die erdenklichste Verfeinerung. Mag diese Verfeinerung manchmal zu Tüftelei werden, sie ist besser als ihr Gegenteil, die ‚Verschlampe‘. Ihr hält nun eine fast eherne rhythmische Bestimmtheit die Waage. Die Abdämpfung des Orchesters, die Anpassung an die Sänger zeigte den routinierten Theatermann. Alles ist bei Wetzler Ausfluß eines sehr geläuterten, auf Erkenntnis und Erfahrung beruhenden Stilbewußtseins.“⁵⁷²

Diesmal wusste Wetzler seinen Erfolg wertzuschätzen, hatte er doch nach fremdem wie eigenem Gutdünken „nach so langem Warten endlich einen Posten erhalten [...], der [seiner] würdig“ war.⁵⁷³

„It was a wonderful experience and I was suddenly ‚discovered‘ over-night. The opera is quite first class: fine soloists, orchestra 108 men, etc. I conducted a second time, and everybody told me it was the greatest success a conductor ever had in Cologne; the people stood in hundreds in the street, and shouted my name.“⁵⁷⁴

Die Ehre der öffentlichen Ovation, die heute nur noch im popkulturellen Bereich üblich ist, ehemals vor allem den Opernsängerinnen und -sängern zuteil wurde, diese Ehre galt für einmal ihm. Er war in Köln angekommen.

Es wäre aber nicht Wetzlers Biographie, wenn nicht an diesem Punkt bereits wieder erste dunkle Wolken von Ungemach künden sollten:

„Wie ich Dir telegraphierte, sind alle meine Bedingungen glatt erfüllt worden, und ich wäre sehr froher Stimmung wenn mir Rémond und Prof. Jung⁵⁷⁵ nicht gesagt hätten, das Orchester habe sich gegen mich erklärt, und zwar mit der einzigen Begründung, sie könnten meinen Takt nicht verstehen. Dieses hat der Orchestervorstand Rémond offiziell mitgeteilt.“⁵⁷⁶

⁵⁷¹ Anton Stehle, Kölnische Volkszeitung, 10.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 193.

⁵⁷² Otto Neitzel, Kölnische Zeitung, 10.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 194.

⁵⁷³ Clemens von Franckenstein an Wetzler, München, 21.6.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 33).

⁵⁷⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, Heiligenhafen, 11.8.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1919: 1). – Die Presse berichtete entsprechend: „Das Publikum aber erlag ihrem Bann [der Persönlichkeit Wetzlers] widerstandslos und zeichnete den Gast – im Kreise seiner künstlerischen Paladine – mit außerordentlichen nicht enden wollenden Ehrungen aus. Es war etwas wie Liebe auf den ersten Blick. Vox populi ... Gern beugen wir uns ihrem Spruch ...“ Friedrich Wilhelm Stöppler, Rheinische Volkswacht (Köln), Nr. 159, 10.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 194.

⁵⁷⁵ Wohl: Arthur Jung (*1880), Journalist, Schriftsteller.

⁵⁷⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 12.6.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 14).

Die Wahrnehmung des Publikums, der Kritik und des Orchesters ging offenbar weit auseinander. Zudem holte ihn teilweise auch die Vergangenheit ein: „Corvan⁵⁷⁷ sagte mir, einige Musiker hätten gesagt, ‚ach, das ist der aus Riga‘.“⁵⁷⁸ Wetzler war an diesem beruflichen Punkt bereits so gezeichnet von diesen Auseinandersetzungen, dass er seinen Verzicht antrug, wovon ihn Fritz Rémond abhalten konnte. Die Aussprache mit dem Orchester sollte für Vertrauen sorgen:

„Gestern Abend sprach ich mit Konzertmeistern [...], und hatte eine sehr zufriedenstellende Aussprache; sie waren sehr nett, meinten nur, mein Schlag sei schwer zu verstehen, sprachen aber die *feste Zuversicht* aus, dass wir einträchtlich zusammenarbeiten werden.“⁵⁷⁹

Wetzler konnte sich erstmals in seinem Leben als ‚gemachten Mann‘ betrachten, wenngleich das erstklassige Gehalt angesichts der Inflation nur unzureichende Grundlage bieten konnte:

*Cologne is a great step forwards although my salary is only 10.000 Marks, we need at least 20.000, since the prices for everything are most exorbitant. For the present we have no apartment, and must live at the hotel, until we have found a place. You know that Cologne is occupied by the British; everybody in Cologne was charming to me, – the Germans as well as the Englishmen. I am engaged as I^{ter} Kapellmeister, there is another I^{ter} Kapellmeister, Otto Klemperer, a first class conductor, who was there before me; we are on good terms, but I don't think he loves me.“⁵⁸⁰

Hier war er wieder, der junge, charismatische Kollege, den er in Königstein schätzen gelernt hatte, dessen Übermacht aber bereits drei Jahre zuvor im Kampf um die Brecher-Nachfolge zu Tage getreten war. Wenn Klemperer ihn nach eigenen Worten nicht „lieben“ sollte, so lassen sich auf mehreren Ebenen Gegensätze festmachen. Klemperer gab sich in dieser Zeit als Sozialist, Wetzler blieb in seinem Herzen Zeit seines Lebens dem Kaiserreich verbunden. Beide Juden, stellten sie ihren Übertritt zum Christentum ganz unterschiedlich zur Schau: Wetzler, der bereits vor seiner Taufe zur Hochzeit in Amerika den Umgang mit christlichen Kirchen verinnerlicht hatte, ging ungleich gelassener mit seinem Glauben um als Klemperer, der, eben erst der katholischen Kirche beigetreten, die typischen Symptome des frisch Konvertierten aufwies.⁵⁸¹ Künstlerisch schließlich bedeutete Wetzler für Klemperer eine Bedrohung. In der damals an Theatern üblichen Rangordnung verfügte ein „Erster Kapellmeister“ über weitreichende Kompetenzen hinsichtlich Programmwahl, Selektion des

⁵⁷⁷ Corvan, Anfang der Zwanzigerjahre Chordirigent am Kölner Opernhaus.

⁵⁷⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, [3.6.1919] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 20).

⁵⁷⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Heiligenhafen, 11.8.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1919: 1).

⁵⁸⁰ Wetzler an Bertha Rudolph, Heiligenhafen, 11.8.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1919: 1).

⁵⁸¹ „Klemperer ist katholisch geworden, liegt den ganzen Tag im Dom und ist dabei rabiater Spartakist [...]“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, [3.6.1919] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 20).

künstlerischen Personals und Auswahl des Repertoires, das er selber dirigieren durfte. Unter ihm standen ein zweiter und gegebenenfalls ein dritter Kapellmeister, daneben ein Chorleiter. Auf den Zweiten fielen etwa die kassenträchtigen Evergreens ab, *Freischütz*, *Carmen*, Verdi, daneben stand er als Springer in ständiger Bereitschaft. Der dritte Kapellmeister diente neben seiner Korrepetitorfunktion als ‚Mädchen für alles‘. Ein Alternativmodell, „das Zwei-Kapellmeister-System“⁵⁸², sah zwei Erste Kapellmeister vor, die sich im besten Fall die interessanten Aufgaben, aber auch die Verantwortung zu teilen bereit waren.

Dieses Modell sollte zu Wetzlers Wahl nach Köln, wenn auch unausgesprochen, zur Anwendung kommen; doch der Direktor, Hofrat Fritz Rémond, war viel zu pragmatisch veranlagt, als dass er sich auf ein bestimmtes Modell festgelegt hätte. Es war allen Beteiligten wie auch der Presse klar, dass Klemperer keinen Zweiten neben sich dulden würde, woran Ermahnungen, dass „ein Mann, dessen Name einen so guten Klang in der Musikwelt hat wie Wetzler, nicht an zweiter Stelle stehen“⁵⁸³ dürfe, nichts ändern konnten. Vielmehr sah es nach außen hin aus, als hätte Klemperer selbst einen zweiten Mann eingestellt:⁵⁸⁴ „In seiner ersten Kölner Zeit hatte er [Klemperer] sich zur ‚Entlastung‘ einen soliden Stellvertreter hergeholt, der alle die unumgänglichen Wagner-Aufführungen zu leiten hatte. Für sich reservierte er, aber das habe ich leider als junger Mensch nicht mehr erleben können, bloß den *Tristan*.“⁵⁸⁵ An einer *Tristan*-Rezension lässt sich ablesen, wie weit Wetzlers und Klemperers Aufführungen zumindest in der äußeren Wahrnehmung auseinanderlagen. Jeder noch so unbedeutende Kritiker fühlte sich bei Wetzler bemüßigt, beiläufig Ratschläge zu erteilen oder ihn zumindest als „tüchtig“ und „talentvoll“ zu loben, undenkbar bei Klemperer:

„Das Spiel hat begonnen. Mit einer *Tristan*-Wiedergabe, die im Musikalischen zum erschütternden Erlebnis wurde, soweit es vom Dirigentenpult aus möglich, ein Festereignis war, das die Erinnerung nur zwei Aufführungen unter Mahler und Mottl an die Seite stellen kann. In diesem Klemperer ist ein Dämon am Werk, unsichtbare Kräfte schaffen hier Eindrücke, die in ihrer Glut, in der aufrüttelnden Vehemenz und fast seherischen Plastik des psychologischen oder musikalischen Ausdrucks etwas Verbrennendes, Verzehrendes haben.“⁵⁸⁶

⁵⁸² F. Jöhlinger, Rheinischer Merkur, 13.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 196. Der Name der Zeitung ist in der Rezensionensammlung handschriftlich wiedergegeben. Es lässt sich jedoch für diesen Zeitraum keine Zeitung unter dem Namen *Rheinischer Merkur* nachweisen. Jöhlinger schrieb sonst in diese Zeit für die *Berliner Börsenzeitung*.

⁵⁸³ F. Jöhlinger, Rheinischer Merkur, 13.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 196.

⁵⁸⁴ Klemperers Kampf um die Vormachtstellung am Kölner Opernhaus ist ausführlicher dargestellt in: Eva Weissweiler, *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben*, Köln 2010, S. 172ff.

⁵⁸⁵ Hans Mayer, *Gelebte Musik. Erinnerungen*, Frankfurt a. M. 1999, S. 31.

⁵⁸⁶ Rudolf Kastner, Westdeutsche Wochenschrift (Köln), 5.9.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 201.

Wie schwer es dem fünfzehn Jahre jüngeren Klemperer trotz seiner künstlerischen Überlegenheit fiel, „Kollegen“ gegenüber Loyalität zu üben, illustriert ein Leserbrief mit der Überschrift *Schlechte Manieren im Opernhaus* anlässlich Wetzlers Gastauftritt in Köln:

„Das hiesige Opernhaus besitzt eine Proszeniumsloge, die an aktuellen Theaterabenden, wie letzten Samstag beim Gastdirigieren des Herrn Wetzler, fast einer Kirmes gleicht. Ein fortwährendes Kommen und Gehen, Unterhaltungen mit Witzen, die so laut geführt werden, daß, wer das Unglück hat, seinen Sitz in der Nähe zu haben, das meiste nicht versteht. Letzten Samstag passierten nun doch Dinge, die auch dem duldsamsten Theaterbesucher über die Hutschnur gehen müssen. Zwei der prominentesten Musikautoritäten Kölns, die Kopf an Kopf in der Loge saßen, machten mit einer scheinbar ostentativen Ungeniertheit ihre Glossen, die nicht recht anders als auf Herrn Wetzler gezogen werden konnten, da sie ihn fortwährend beobachteten.“⁵⁸⁷

Wetzler ließ sich zusichern, dass „die gleichberechtigte Stellung neben Herrn Klemperer“ auch vertraglich festgehalten würde.⁵⁸⁸ So sprach die Presse zu Spielbeginn von „neuerdings zwei erste[n] Dirigenten“⁵⁸⁹ und von „Wetzler als gleichberechtigte[m] Kapellmeister in Köln neben Klemperer“⁵⁹⁰, obwohl bereits im Juli, ein Monat nach Wetzlers Probeauftritt und zwei Wochen nach Vertragsabschluss, die Theaterleitung einen Weg gefunden hatte, die angestammte Rangordnung beizubehalten:

„Die Direktion der Vereinigten Stadttheater teilt hierdurch mit, daß laut Beschluß des Theater-Betriebs-Ausschusses, der Direktion und in Übereinkommen mit den beteiligten Herren Klemperer und Wetzler künftighin in der Stellung als erste Kapellmeister Herr Klemperer und Herr Wetzler wirken werden. Die oberste musikalische Leitung liegt, wie bisher, in den Händen des Herrn Klemperer.“⁵⁹¹

Damit begann für Wetzler die Erste Spielzeit, sein Debüt gab er mit *Tosca*. Sein fortan loyalster und gleichzeitig kündigungster Kritiker, Karl Wolff vom *Kölner Tageblatt*, erkannte sogleich die Stärken, voran die „haarscharfe Rhythmik und Präzision“, aber auch die Hemmnisse, von denen sich Wetzler in Köln nicht mehr zu befreien wusste: „Nur eine Aeüßerlichkeit müßte er sich abgewöhnen, die mitunter allzu unruhige Haltung und das Mitsingen oder -brummen in der Ekstase, wodurch die Besucher der ersten Reihen gestört werden.“⁵⁹²

⁵⁸⁷ „Eine Parkettbesucherin“, Stadt-Anzeiger (Köln), 11.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145:

Ea 1917/20: 195. Für die „Musikautoritäten“ kommen in erster Linie Otto Klemperer und Hermann Abendroth in Frage.

⁵⁸⁸ Wetzler an Fritz Rémond, Köln, 20.6.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgi 1916/17: 44: 1).

⁵⁸⁹ Rheinische Zeitung (Köln), 1.9.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 200.

⁵⁹⁰ Rheinische Zeitung (Köln), 1.9.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 200.

⁵⁹¹ Anton Stehle, Kölnische Volkszeitung, 5.7.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 199.

⁵⁹² Karl Wolff, Kölner Tageblatt, 8.9.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 204.

Die gesellschaftliche Aufnahme gestaltete sich dagegen ungleich harmonischer. Hatte damals in Lübeck die vermögende Familie Buchenau⁵⁹³ aus Niendorf das Zentrum seines sozialen Netzes dargestellt – eine Freundschaft, die bis zum Ende der Republik hielt, so ergab sich bereits in der ersten Woche in Köln die Verbindung zu der einflussreichen Familie Bachem, voran der Politikerin der katholischen Centrumspartei, Minna Bachem-Sieger⁵⁹⁴, neben Anna Buchenau die treuste Freundin, und ihrem Mann, dem Verleger Robert Bachem⁵⁹⁵: „Ich verkehre im Herzen der Centrumsleute, und ebenso bei ihren rabbiatsten Gegnern, – ich glaube, gerade meine freie zwanglose Art gefällt ihnen. *Eine solche Aufnahme habe ich im Leben noch nie erfahren.*“⁵⁹⁶

Wetzlers doppelte nationale Identität, wenngleich er ausschließlich einen amerikanischen Pass besaß, fand hier in Köln ihre ideale äußere Entsprechung. Durch die Rheinlandbesetzung verkehrten in Köln, das sich in der britischen Besatzungszone befand, an gesellschaftlichen Anlässen eine große Zahl internationaler Gäste, in erster Linie englische Offiziere. Die Einzigartigkeit dieser bunten Zusammensetzung wurde zusätzlich durch die Isolation verstärkt, die sich aus den Einreisebeschränkungen ergab – Lini Wetzler etwa hatte als Deutsche nur dank der amerikanischen Staatsangehörigkeit ihres Mannes einreisen können.⁵⁹⁷ Die Publikumszusammensetzung zu Wetzlers erwähnter *Tosca* war der *Berliner Börsenzeitung* sogar einen eigenen Artikel wert:

„Immer mehr zieht sich das internationale Leben der rheinischen Domstadt und der umliegend besetzten Gegenden in der Kölner Oper zusammen. Das Foyer, das in der vorigen Spielzeit einem englischen Heerlager glich, weist heute in gänzlich verändertes Bild auf. Typen aus aller Herren Ländern finden sich hier ein. Man sieht neben den englischen Besatzungstruppen Franzosen, Belgier, Amerikaner, Araber in ihren Turbanen und langen Mänteln, einige Inder und Japaner. Vor allem das weibliche Geschlecht ist im Gegensatz zum letzten Winter stark vertreten. Französinnen in den höchsten Stöckelschuhen und ganz kurzen Röckchen, schlanke Engländerinnen in enganliegenden Kleidern, Schwestern in allen möglichen Trachten, sogar einige Mulattinnen mischen sich unter die Zuschauer.“⁵⁹⁸

Gerade die Oper in Köln wurde als Ort der Begegnung wahrgenommen: “The future historian of the British Occupation of the Rhineland cannot fail to dwell upon the part played by music in ensuring the amenities. [...] Here in Cologne, for the greater part of a year, it has been

⁵⁹³ Heinrich Buchenau (1862–1931), deutscher Numismatiker; Anna Buchenau.

⁵⁹⁴ Minna Bachem-Sieger (1870–1939), Politikerin, Journalistin.

⁵⁹⁵ Robert Bachem (1863–1942).

⁵⁹⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, [17.6.1919] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 20).

⁵⁹⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 2.7.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 25).

⁵⁹⁸ F. Jöhlinger, *Berliner Börsenzeitung*, 9.9.1919, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 205.

exerting its beneficent spell and providing, in the Opera, a ground whereon the people of erstwhile warring nationalities could meet in common.”⁵⁹⁹

Die Entbehrungen und die Not der Kriegsfolgen trafen die große Mehrheit der Bevölkerung freilich ungleich härter. In Wetzlers Wahrnehmung verbanden sich die Umwälzungen der Zeit mit einer allgemeinen kulturpessimistischen Haltung, die er im Alter von 50 Jahren längst eingenommen hatte: „Strikes, murders, vice in every fashion, at the same time riots of amusement and extravagance in the lower classes. A condition of general decay.“⁶⁰⁰ Der Brotpreis hatte sich gegenüber der Vorkriegszeit verfünffacht, der Dollarkurs betrug Anfang 1920 1:50 gegenüber dem Vorkriegskurs von 1:4.⁶⁰¹ Vor diesem Hintergrund schrumpfte das vormals fürstliche, in keiner Weise der Teuerung angepasste Gehalt von 10.000 Mark im ersten, 11.000 im zweiten und 12.000 im dritten Jahr schnell zusammen.

Betrachtet man die erste Kölner Spielzeit, so fällt es schwer, sich vorzustellen, dass Wetzler vier Spielzeiten dort ausharrte, gleich lang wie in Riga, dem endlosen Martyrium, ebenso lang wie in Lübeck, seiner glanzvollsten Zeit. Die Faktoren, wodurch er unter Druck geriet, waren vielgestaltig. Den vielleicht wichtigsten, den Wetzler nicht umfassend zu reflektieren vermochte, bildete die Unterordnung und Benachteiligung gegenüber Klemperer. In Lübeck hatte Wetzler das Sagen gehabt und war insbesondere als Erster Kapellmeister für die Neueinstudierungen zuständig gewesen. In Köln nun wurde ihm in der ersten Spielzeit keine einzige Neueinstudierung anvertraut, erst in der zweiten erhielt er am 16. Oktober 1920 mit Schrekers *Gezeichneten* die Gelegenheit, sich entsprechend auszuzeichnen. Vorab fiel auf ihn das Repertoire ab, das dem oben beschriebenen Profil des zweiten Kapellmeisters entsprach, Puccini, Verdi, *Carmen*, daneben aber auch Mozart, die *Entführung aus dem Serail*, aber auch die *Zauberflöte*, schließlich die früheren Wagner-Opern *Tannhäuser* und *Der fliegende Holländer*. Es begannen wieder die Angriffe „von unten“, die sich schon nach dem Gastauftritt angekündigt hatten:

„These chesterfields had a lot to complain of, principally that it was *quite impossible* to understand my beat, and that I dragged all tempi to an extent that it was impossible to play the notes. [...] that I had *no vestige of temperament* or inspiration of any kind, – that I simply drag and contort to such an extent that I

⁵⁹⁹ The Cologne Post, 8.11.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 230.

⁶⁰⁰ Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 14.1.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 1).

⁶⁰¹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 14.1.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 1).

rob them of all ‚Musizierfreudigkeit‘, – they said they considered me simply dull and dreary, and that it was solely *their* merit, if things don’t come to a smash.“⁶⁰²

Auch den Kölner Kritikern, die Wetzler äußerst gewogen waren, allen voran Karl Wolff und Otto Neitzel, blieben diese Vorgänge nicht verborgen: „Es ist schade, daß es einem so intelligenten Musiker und Orchesterkenner wie Herrn Wetzler nicht gegeben ist, seine Heerscharen immer zeitlich beieinander zu haben, weil seine Bewegungen zu plötzlich zuckend, zu blitzartig, zu stechend ausfallen.“⁶⁰³

Die erste Spielzeit endete für Wetzler in Lini's Worten mit einem „nervous collapse“⁶⁰⁴, von dem er sich bei der Familie Buchenau an der Ostsee nahe Lübeck erholte, die folgenden mündeten nach eigenen Worten in „nervous prostration“⁶⁰⁵. Die zweite Saison begann noch erfolgreich mit Franz Schrekers *Gezeichneten*, doch durch das unmittelbare Nebeneinander mit Klemperers Wirken musste sich Wetzlers Leistung an einem besonders strengen Maßstab messen lassen: „Wetzler [...] ist ein Dirigent, der, wie von sich, so auch von seinen Musikern das Letzte verlangt; es scheint aber, daß das Orchester sein Liebling ist, und daß er die Verbindung mit der Bühne nicht in dem Maße hat, wie Otto Klemperer. Das wäre aber kein Grund, ihn so lang von großen Aufgaben fernzuhalten, wäre kein Grund, ihm die Luft zum freien Atmen so abzuschneiden, wie das bisher wohl geschehen ist.“⁶⁰⁶ Daran wurde nun mit Volldampf gearbeitet; der Bericht könnte über große Strecken genau so zehn Jahre zuvor in Riga verfasst worden sein:

„I won’t bother you with details, and shall restrict myself to the one fact, that in spite of my great successes, unanimously acknowledged by the entire press and public, the intrigues and jealousy which try to undermine my work and my entire existence have become quite unbearable. Of course I am fighting my way with undaunted energy, but our nerves and health are going to the devil at this rate. The orchestra has pronounced a sort of boy-cott against me; they now positively refuse to play any new works under my direction, and are firmly resolved to kill me artistically, – and all this in the face of the great success I have recently had in bringing out the notoriously most difficult opera that has ever been written: ‚Die Gezeichneten‘ by Schreker. The board of directors of the opera, all the real artists, the press, all prominent music-lovers stand up for me, but they are all quite powerless to carry any point against an organized set like a modern orchestra. I must emphasize the fact that I have had no disagreement with the orchestra of any kind; it’s a combination of downright intrigue, the prevalent Spartacist spirit, and to some extent my American nationality. In spite of all possible efforts to maintain my position, I am now forced to look

⁶⁰² Lini und Hermann Hans Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 30.1.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1920: 2).

⁶⁰³ Otto Neitzel, Kölnische Zeitung, 17.2.1920, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 255.

⁶⁰⁴ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Niendorf, 24.7.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 5).

⁶⁰⁵ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 6.6.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 6) und Köln, 23.3.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 2).

⁶⁰⁶ Otto Brües, Berk und Mark (Köln), 24.10.1920, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 73.

about for a new place, – a hopeless job in the face of that terrible ‚Auskunftssystem‘ of the proletarians in the modern opera-world.⁶⁰⁷

Erste Aussprachen mit dem Direktor bestätigten, dass dieser keine Rückendeckung zu geben bereit war; bemerkenswert zudem der Vorwurf der Soziabilität, eine ähnliche Konstellation wie bei Max Richards sechs Jahre zuvor in Halle:

„Katy⁶⁰⁸ put on a philanthropic air, and was overflowing with benevolence, switching off on another track, when the question of deutliches Schlagen was brought up by me; he had the audacity to say the orchestra never said anything regarding my time-beating, and that they only said that I make them nervous!!! He laid *greatest* stress on my ‚Ungeschicklichkeit‘⁶⁰⁹, but I gave it to him not to knapp. [...] Katy also reproached me for going to too many teas in society; he said: ‚in Lübeck sollen Sie auch viel in Gesellschaft gegangen sein!‘ with a certain twitch of his sweet mouth. Savez?‘⁶¹⁰

In nächster Instanz wurden die Differenzen auf politischer Ebene erörtert, als „Angelegenheit des Kapellmeisters Wetzler“ in der Fraktionssitzung der Stadtverordneten⁶¹¹, denen auch Minna Bachem-Sieger angehörte. Die Stadtverordneten, die Theaterkommission wie auch ein Teil der Sänger stellten sich hinter Wetzler, was nichts an den alltäglichen Konfrontationen änderte:

„In consequence of the energetic campaign of the Committee of the Opera, which was unanimously on Hermann’s side, the orchestra, after great discussions + secret votings has finally agreed to play the next novelty, the three one-act operas of Puccini, under Hermanns direction + to work under him altogether for the duration of his contract, under the condition that the Director as well as the Committee pledge their word that his contract *will not be renewed*. This formal promise was given them – + so Hermann is allowed to continue his work up to the expiration of his contract (next year) but not a day longer – practically an outcast. It is a fantastic situation for an artist of his qualities + class to be in – I believe it has never happened before in the whole history of art.“⁶¹²

Wie weit Wetzler die massive Kritik überhaupt zu reflektieren vermochte, ist ungewiss. Aus seinen Schilderungen zu schließen, gelang ihm dies nur teilweise. Die unversöhnliche Haltung des Orchester kann aber nicht nur rein künstlerisch begründet gewesen sein. Die

⁶⁰⁷ Wetzler an Frank Rudolph, Köln, 28.11.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 8).

⁶⁰⁸ Wetzlers Übername für Fritz Rémond lautete „Katy“.

⁶⁰⁹ Über das Gespräch mit Rémond schrieb Wetzler weiter an seine Frau: „Katy [Fritz Rémond] again brought up the Marquis’ letter about my Ungeschicklichkeit: ‚Fuchs schrieb mir, über Wetzler’s Fähigkeiten als Musiker werden Sie selbst Ihr Urteil bilden (he might as well have said as much about any ‚Hauskatze‘); ich möchte nur betonen, dass er geführt werden muss, weil er so ungeschickt ist.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 30.11.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1920: 9).

⁶¹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 30.11.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1920: 9).

⁶¹¹ Sitzungen vom 15. und 22. Dezember 1920, Traktandenlisten, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23:209–210.

⁶¹² Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 10.1.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 1).

nächste, von diesem nachträglich zugestandene Neueinstudierung von Puccinis *Trittico* am 4. März 1921 erhielt durchweg Bestnoten; der Schlag, nun unter ständiger Beobachtung, wurde als deutlich befunden.⁶¹³ Trotzdem entwickelte sich die Dynamik in die Richtung, die sich bereits im Herbst abgezeichnet hatte:

„Since I began this letter a new conflict has broken out for Hermann at the opera, to which that last critical weeks seem to have been the prelude. I am afraid this time it is the beginning of the end. [...] It has been brewing since quite some time. Parsifal, which Hermann conducted with greatest success last spring, was to be brought out again + naturally he counted upon conducting it again this year, since it is ‚his‘ opera – as the theatrical expression calls it – having been officially given to him at the start of his engagement here. But when it became known to the orchestra that Parsifal was to be performed, they made a petition to the Director, refusing point blank to play the opera under Hermann’s direction. You may imagine what an insult this is from the professional point of view. Of course Hermann refused to yield to this terrorism, which as usual, was only inspired by a few ‚Aufwiegler‘, while with the *great* majority of the orchestra he has been working all along very peacefully, even taking charge – without any rehearsal – of several difficult operas in the place of a colleague who has been taken ill.⁶¹⁴ So the last weeks were full of this struggle for Parsifal + the outcome was not certain yet, when a new refusal of the orchestra arose, this time about the Walküre. This has been conducted heretofore by Hermann’s colleague Klemperer, the other ‚first‘ conductor, who is his great + most powerful enemy.

This Klemperer was called to Berlin to conduct a concert there to-day, + since the Walküre is to be given to-night, there was the question who should conduct it in his place, the third Kapellmeister, Weissleder being ill + taking the cure at Nauheim. There was of course Hermann. Again the orchestra refused to play the Walküre under him.

Finally, Klemperer himself who was most anxious not to lose his Berlin concert, prevailed upon them to consent, + so Hermann was appointed to conduct to-night + his name was printed on the programme. [...] So Hermann prepared himself + was determined to give them a performance to-night that would make them grasp – putting in *all* his energy + power bis zum letzten Blutstropfen. And, what do you think, yesterday afternoon he is called to the Bureau + told that the Tenor⁶¹⁵ who is to sing Siegmund has suddenly refused to sing to-night, if Hermann conducts! And therefore, not having another Siegmund, the Director has telephoned to Nauheim + called back the conductor Weissleder to conduct the Walküre to-night, + Hermann is out of it. Also the Parsifal has been taken away from him + given to Klemperer in compliance with the wish of the orchestra. [...]

[Menzinsky] is in league with the orchestra + when the orchestra had to give in + declare their willingness to play the Walküre under Hermann, *he* arose as their champion + carried off the victory. In the whole history of music there has never been a fate like Hermann’s.⁶¹⁶

⁶¹³ Vgl. Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, 22. Jg., Nr. 49/50, 24.12.1921, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 1 Beil.

⁶¹⁴ Franz Weißleder (1860–1922), dritter Kapellmeister neben Wetzler und Klemperer.

⁶¹⁵ Modest Menzinsky (1875–1935), österreichischer Tenor.

⁶¹⁶ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 14.5.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 5).

An Pathos stand Wetzler seiner Frau in nichts nach, als er über das „1. Rheinische Kammermusikfest“ berichtete, das unmittelbar nach Abschluss der Saison in Köln stattfand. In einem aus damaliger wie heutiger Sicht außergewöhnlichen Programm leitete er Beethovens *Große Fuge B-Dur* op. 33 in vierfacher Besetzung mit vier der renommiertesten Streichquartette der Zeit⁶¹⁷, daneben Mozarts für ihn nun vermeintlich schicksalshafte A-Dur-Symphonie KV 201:

„My own affairs have developed exactly as I feared [...] I have nervous prostration – the *genuine article* – in consequence of the all those terrible excitements, and cannot continue conducting. In fact, most probably this is the end of my work at the Cologne Opera, since the director in reality encourages the infamies which are let loose against me, and which all the decent elements are quite powerless to counteract. I am at a loss what to do next year. I have been applying for every miserable vacancy since last October, with negative results, and it is quite impossible for me to do the last year of my contract at the opera under the prevailing conditions: a hundred traps laid out to ruin me at every Opera-performance. Those devils have achieved their aim, and I have collapsed completely. Last week I conducted the great Beethoven Fugue op. 133, and a Mozart Symphony at the first Rheinisch Chamber-music festival. [...] This is the first symphony I ever conducted – years ago at a little concert in Mendelssohn Hall in New York. It is an uncanny coincidence, that it should happen to be the last number of last week's programme, – Lini and I have a strong feeling that *this* circle of events has found a premature close.“⁶¹⁸

In den Monaten dieser äußersten beruflichen Anspannung hatte sich eine Freundschaft angebahnt, die ein Leben lang halten sollte: Pater Dominikus⁶¹⁹, Dominikaner aus Bad Wörlshofen. Gut möglich, dass es im Umfeld der katholischen Centrapartei zu einer ersten Begegnung gekommen war. Nach einer Einladung bei Lini und Hermann Hans Wetzler an der Franzstraße 52a schrieb Dominikus: „Selten habe ich in einem Hause so tiefe und so starke Eindrücke empfangen wie bei Ihnen. Ebenso selten bin ich Menschen begegnet, bei denen ich nach kurzem Zusammensein das sichere Gefühl gehabt habe, mit Ihnen in tiefster Seele so eins zu sein, wie in Ihrer Familie.“⁶²⁰ Später, in den Jahren als freier Komponist in Köln, verbrachte Wetzler regelmäßig in Klöstern, die eine inspirierende und außerdem preisgünstige Alternative zu traditionellen Kuraufenthalten darstellten. Hier in Köln eröffnete sich Wetzler, der zwar schon in New York im kirchlichen Milieu gearbeitet hatte, die Welt der katholischen Geistlichen, eine ideale Gegenwelt zum Theateralltag, dem er nicht gewachsen war.

⁶¹⁷ Brühler Schloss-Quartett Kurköln, Berber-Quartett, Wendling-Quartett, Gewandhaus-Quartett, Hermann Hans Wetzler (Leitung).

⁶¹⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 6.6.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 6).

⁶¹⁹ Dominikus Maria Gickler.

⁶²⁰ Pater Dominicus an Wetzler, Köln, 15.3.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bed 7).

Der idealistischen Seite Wetzlers mit all ihren künstlerischen Qualitäten vermochte auch Minna Bachem-Sieger einen Hort zu bieten und, ähnlich wie einst Amélie Nikisch, Anregung zu geben:

„Caro Maestro

ich habe eben [...] den Kremon⁶²¹ gestümpert, – verzeihen Sie’s wenn Sie können, aber es war mir danach zu Muth; – + bin wieder zum alten Schluß gekommen: es ist doch ein entzückendes Stück. Wenn ich es so mit Ihren andren Sachen, – Schäfertänze, Duett, die Sonne sank + tutti quanti zusammen halte, es ist bei Ihnen das: ein Mal haben Sie eminent die Gabe, die Natur zu verstehen + sie zu kopieren, aber andererseits ist Ihnen gegeben (+ da sticht’s meines Erachtens drin) aus Ihrem Eigenen immer noch ein Stück reiner Schönheit dazu zu tun, + sehn, Sie, ich glaube, das ist, was Ihre Kompositionen so unendlich anziehend + wertvoll macht. Ein Mensch, – ich denke jetzt gar nicht nur an Künstler; – der das auf seinem Gebiete kann, ich meine in sein Werk, sei es was es sei, aus dem eignen Innern Schönheit fügen, der ist wahrhaftig glücklich zu nennen. Sie könnens + tuns, Hans; sind Sie auch dankbar genug dafür?“⁶²²

Komponieren wollte er jetzt. „If we only had money! What an exquisite luxury it *would* be to give up the business for *good*.“⁶²³ Im Sommer 1921 entstand ein Klaviertrio⁶²⁴, das erste Werk seit der Shakespeare-Musik, als Fingerübung für größere Unternehmungen.⁶²⁵ Seine Cousine Bertha hatte wohl seinen Wunsch erhört und kam mit der Idee auf, ihn und Lini mit einer jährlichen Rente von 1000 \$ zu stützen, damit er der nun wieder ins Zentrum gerückten Berufung nachgehen konnte. 1000 \$ wären vor dem Krieg eine stattliche Summe gewesen, gerade soviel wie Wetzlers Anfangslohn in Halle. Sie hätten auch jetzt, in der exponentiell fortschreitenden Inflation der Mark, eine Grundlage geboten.

Der ändernde Wechselkurs Mark-Dollar trug Mitschuld an einem Rechtsstreit Wetzlers mit Martin Sander vom Leipziger Verlag *F. E. C. Leuckart*, der die *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7 veröffentlicht hatte. Streitpunkt waren die Zahlungen der Tantiemen, die sich aufgrund des täglich rasant sinkenden Wertes der Mark nur schwer auf die Leihgebühren und Verkaufspreise, außerhalb des Deutschen Reiches auch den USA, zurückrechnen ließen, was Sander zu seinen Gunsten ausnutzte. Er war es aber auch gewesen, der sich noch während des Krieges bereit erklärt hatte, das Werk zu annehmbaren

⁶²¹ Hermann Hans Wetzler: *Kremon. Impression einer Mainacht* für Klavier (1912).

⁶²² Minna Bachem-Sieger an Wetzler, 3.4.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1921: 2).

⁶²³ Wetzler an Bertha Rudolph, Reecke-Niendorf, 25.7.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 8).

⁶²⁴ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Reecke-Niendorf, 25.7.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 8) und Köln, 4.12.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 12).

⁶²⁵ Simrock stelle eine Übernahme in Aussicht. Vgl. Beilage zu Lini und Hermann Hans Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 12.10.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 10).

Bedingungen zu drucken.⁶²⁶ Nun erwies sich Wetzler als schwieriger Geschäftspartner: „Ich habe mit noch keinem Komponisten, mit dem ich im Abrechnungs-Verhältnis stehe, soviel Umständlichkeiten und zeitraubende Schreibereien gehabt, wie mit ihm, was ich im Hinblick auf unsere früheren angenehmen Beziehungen ausserordentlich bedauere.“⁶²⁷ Nun standen sie sich als Feinde gegenüber, Wetzler lehnte einen Vergleich ab und klagte gegen Sander, Sander klagte gegen Wetzler, beide Klagen wurden abgewiesen.⁶²⁸

Obwohl Wetzlers dritte und letzte vertraglich festgelegte Spielzeit mit unverminderter Wucht einsetzte – zwei bis vier Aufführungen wöchentlich –, fand er im Anschluss an das Klaviertrio die Muße zu der Liedgruppe *Fünf Lieder* op. 11 und zu einem neuen Orchesterstück: aus dem Trio wurde in orchestrierter Form *Weissenrode*, benannt nach dem Entstehungsort, dem gleichnamigen „Herrenhaus“ in Niendorf, Wohnsitz der Familie Buchenau. Das Werk wurde später umbenannt in *Symphonische Phantasie* op. 10.

„I am *very* happy to be able to report to you that I succeeded in finishing my new orchestral work for the North Shore contest in spite of my work at the opera, and the many exciting sessions with the committeemen, singers, lawyers, etc. etc. which make my life so charmingly peaceful. I worked most intensely 12 to 15 hours every day, and am glad to be able to say that my new work is a vast improvement on ‚As you like it‘ and my other scribblings.“⁶²⁹

Zum ersten Mal nahm Wetzler an einem Kompositionswettbewerb teil, dem *North Shore Contest* in Chicago. Das Werk kam nicht in die engere Wahl, und auch in Deutschland vermochte es, obwohl durch Karl Wolff eingehend beworben⁶³⁰, nicht die nach der Shakespeare-Musik hochgesteckten Erwartungen zu erfüllen. Zum Zeitpunkt der Uraufführung ein Jahr später, am 22. Oktober 1922, arbeitete Wetzler bereits an einem Nachfolgewerk; die dritte Spielzeit war schon im Gange.

„The days up to Dec. 24th were terrible; the director of the opera turned out to be my worst enemy. He is a deceitful, vain-glorious humbug, and in reality at the bottom of my Cologne troubles. I have an excellent lawyer here, Dr. Bing⁶³¹, a man of great intellect and good heart, who ranks among the first of his

⁶²⁶ Vgl. Martin Sander (Buch- und Musikalienverlag *F. E. C. Leuckart*) an Wetzler und Stanislaus Fuchs, 15.3.–22.12.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgc 1917: 1–12).

⁶²⁷ Buch- und Musikalienverlag *F. E. C. Leuckart* [Martin Sander] an Moritz Bing, Leipzig, 2.7.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgc 1921: 3).

⁶²⁸ Buch- und Musikalienverlag *F. E. C. Leuckart* an Moritz Bing, Leipzig, 2.7.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgc 1921: 3).

⁶²⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 4.12.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 12).

⁶³⁰ Vgl. Karl Wolff, Kölner Tageblatt, Nr. 496, 11.11.1921, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 174.

⁶³¹ Moritz Bing (1875–1947).

profession; he has taken charge of my complicated affairs with great energy and wisdom. [...] I had to conduct difficult operas with insufficient rehearsals before sold-out houses, and with elements who were *determined* to kill me once for all, employing the most despicable means. I came out as a victor artistically, – the press [...] and all the prominent persons among the artists, the city-council, etc. have declared themselves in my favor, but instead of bringing peace, it only infuriated the director and other elements all the more, so that we are now forced, more than ever, to leave Cologne as soon as possible, and to concentrate myself on composing.“⁶³²

Das Komponieren gelang scheinbar losgelöst von den Hindernissen, die sich am Theater tagtäglich in den Weg stellten. Im Gegenteil: da war er wieder, der „Intense Grind“, der den künstlerischen Produktionsfluss regelrecht beflügelte: „At any rate I am determined to ‚fight it out‘ to the very last, and am happy to say that the intense strain of my work agrees very well with me, – I never felt better in my life.“⁶³³ Doch auch diesmal vermochten die Nerven der Belastung letztlich nicht standzuhalten:

„I just had a most terrible experience at the opera; the tenor Menzinsky, a most brutal creature, insulted me during the performance of the ‚Jüdin‘ while I was conducting, in such an unspeakable way, *without the vestige of any cause whatever* – simply unmitigated malice on his part. [...] After that performance of the Jüdin, I mustered up all the nerve I still had, and conducted 2 performances of Aida, Carmen and Meistersinger within one week. The performances were excellent, but I broke down completely after the Meistersinger, and am now in a bad state of nervous-prostration. The doctor sent me to a ‚Genesungsheim‘ of the red-cross sisters at Hoffnungsthal, – a quiet little place near Cologne.“⁶³⁴

Als Zeuge im Zwischenfall mit dem Tenor Modest Menzinsky fungierte Kurt Overhoff⁶³⁵, ein junger Korrepetitor aus Wien. An Eides statt erklärte er, Menzinsky hätte hinter der Szene laut geschrien: „Mit einem so blöden A. ..., das nicht einmal Takt schlagen kann, ist nicht zu arbeiten.“⁶³⁶ Wetzler reichte Klage ein⁶³⁷ und gewann, Menzinsky musste für die gesamten Prozesskosten aufkommen. Drei Monate später sang er wieder unter Wetzler „ohne Probe“ den *Siegfried* in der *Walküre*, die „ausgezeichnet vonstatten ging.“⁶³⁸ Wetzler war von der Theater-Kommission dazu überredet worden, wieder zu dirigieren, nachdem er bereits beschlossen hatte, den Stab für immer niederzulegen.⁶³⁹

⁶³² Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 26.12.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 15).

⁶³³ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 4.12.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 12).

⁶³⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 23.3.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 2).

⁶³⁵ Kurt Overhoff (1902–1986), Dirigent, Komponist.

⁶³⁶ Hs. Notizen Overhoffs (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1922: 7 Beil.).

⁶³⁷ Brief an August Gordes, Köln, 24.2.1922, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1922: 1).

⁶³⁸ Karl Wolff, Kölner Tageblatt, 4.7.1922, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 205.

⁶³⁹ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 14.5.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 7).

Eine vierte Spielzeit ergab sich schließlich, da der dritte Kapellmeister Franz Weißleder im März 1922 gestorben war. Einer entsprechenden Anfrage durch den Direktor folgte ein Protestbrief des Orchesters auf dem Fuß⁶⁴⁰, doch Wetzler glaubte das Geld zu brauchen. Zusätzliche junge Kräfte mit nachmals klingenden Namen wurden engagiert: Wilhelm Steinberg⁶⁴¹ und Paul Dessau⁶⁴², der sich bereits drei Jahre zuvor bei Wetzler in Lübeck um eine Anstellung bemüht hatte.⁶⁴³

Klemperer, bislang „Oberster musikalischer Leiter“⁶⁴⁴, erwirkte im Winter 1922 beim Oberbürgermeister Konrad Adenauer den begehrten Titel des „Generalmusikdirektors“⁶⁴⁵, glänzte allerdings über große Strecken durch Abwesenheit. Im Winter weilte er für mehrere Wochen in Italien⁶⁴⁶, bereits im Sommer 1921 war er einer Einladung zu einem viermonatigen Gastspiel nach Chicago gefolgt⁶⁴⁷, für Wetzler ein Schlag ins Innerste, hatte er sich doch über seine Cousine Bertha Rudolph in Chicago in den vergangenen Jahren wiederholt nach entsprechenden Verbindungen zu seiner Heimatstadt bemüht.⁶⁴⁸ Klemperer benutzte seine Kölner Stelle gleichsam als Absteige – als „Galeerenjahre“ ließ sie Peter Heyworth in die Geschichte eingehen⁶⁴⁹ –, während dasselbe Haus für Wetzler zumindest vom Renommee her den einsamen Karrierehöhepunkt darstellte. Das Verhältnis zwischen den beiden war durch die hierarchische und künstlerische Kräfteverteilung klar definiert, eine Verbindung wie sechs Jahre zuvor bei Kohnstamm bestand in keiner Weise.⁶⁵⁰ Für Wetzler stand zudem fest, dass Klemperer zusammen mit Rémond aktiv hinter den unablässigen

⁶⁴⁰ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, „Reecke-Niendorf“, 8.8.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 9).

⁶⁴¹ Hans Wilhelm Steinberg (1899–1978), deutscher Dirigent, ab 1938 in den USA als William Steinberg.

⁶⁴² Paul Dessau (1894–1979), deutscher Komponist und Dirigent.

⁶⁴³ Vgl. Paul Dessau an Wetzler, Hamburg, 24.3.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Bed 12): „Sehr geehrter Herr Kapellmeister Wetzler! / Erinnern Sie unser Beisammensein mit Herrn Klemperer im Esplanade-Hotel, Hamburg? Gestatten Sie: Dessau, z. Zt. Kapellmeister der Hbg. Kammerspiele, vordem preuss. Militär – davor 2 Jahre Correpetitor am Hbg. Stadttheater. / Ist es Ihnen möglich, mich für die kommende Spielzeit unter Ihrer Leitung zu plazieren? Ich gestehe, außerdem noch mit Herrn Klemperer in Verbindung zu stehen, muß jedoch mehr versuchen, da Cöln sehr fraglich und käme gerne zu Ihnen. Wollen Sie gütigst versuchen, irgend etwas in dieser Sache möglich zu machen – ob Solo- oder Chor-Repetitor, wär mir beides gleich lieb, insbesondere, wenn Sie nur dann und wann Gelegenheit bieten könnten zum Dirigieren. / Ich bitte Sie deshalb in Höflichkeit um möglichst baldigen Bescheid, da ich mich frei zu entscheiden habe und im nächsten Jahr an der *Oper* sein muß. / Verzeihen Sie die Störung! / Ich spreche Ihnen von Herzen meinen Dank für Ihre Freundlichkeit aus und bin Ihr Sie schätzender, / sehr ergebener / Paul Dessau / Hamburg, Falkenried 91I / Hbg. 24.III.19“

⁶⁴⁴ Briefkopf Klemperers, vgl. Otto Klemperer an Wetzler, undatiert (CH-Zz, Mus NL 145: Bek 7).

⁶⁴⁵ Vgl. Eva Weissweiler, *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben*, Köln 2010, S. 173.

⁶⁴⁶ Vgl. A. Stehle, *Kölnische Volkszeitung*, Nr. 78, 31.1.1923, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 284.

⁶⁴⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, [18.5.1921] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1921: 1: 1).

⁶⁴⁸ Vgl. u.a. Lini und Hermann Hans Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 30.1.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 2).

⁶⁴⁹ Die englische Überschrift des entsprechenden Kapitels lautet: „Cologne: Galley years“. Vgl. Peter Heyworth, *Otto Klemperer. His life and times. Volume 1. 1885–1933*, Cambridge etc. 1983, S. 144–169.

⁶⁵⁰ Vgl. Otto Klemperer an Wetzler, undatiert (CH-Zz, Mus NL 145: Bek 7).

Anfeindungen des Orchesters stand.⁶⁵¹ In der leichtfüßigen Art, die ihm neben dem Hang zum Pathos eigen war, kommentierte Wetzler elf Jahre später: „[...] he did not exactly behave in a friendly way to me to put it mildly, when we were ‚yoked‘ together at the Cologne Operahouse.“⁶⁵²

Doch auch Wetzlers Handlungsraum blieb nicht auf das Opernhaus begrenzt. Rémonds Vorwurf des übermäßigen Gesellschaftslebens mag aus heutiger Sicht befremden, Wetzler ging trotz seiner Sprachhemmnisse darin auf, es sorgte zudem für Kontinuität, nachdem die Einbindung in den Theateralltag weggebrochen war. Er traf auf die Würdenträger und Mächtigen, so den Kölner Kardinal⁶⁵³ bei der Familie Bachem oder den British Commander in Chief Alexander Godley⁶⁵⁴ an dessen Dinner-party auf dem Brühler Schloss mit 500 geladenen Gästen, meist britische Offiziere. Letzterem Umkreis hatte Wetzler wohl auch die Konzertreihe zu verdanken, die er für die Briten leiten durfte: sechs „Symphony Concerts“ unter der Überschrift „Rhine Army Amusements“⁶⁵⁵, intendiert als Konkurrenz zu den Gürzenich-Konzerten.⁶⁵⁶ Gesellschaftlich blieben die Welten getrennt, deutsche Besucher fehlten, die einzigen Deutschen waren die Orchestermusiker, die, ähnlich wie damals in New York, mehrheitlich aus dem Städtischen Orchester stammten⁶⁵⁷, das zugleich das Opernorchester bildete. Dieses brauchte Wetzler im Übrigen das Leben am Theater nicht länger schwer zu machen, den letzten Stoß verabreichte der Direktor persönlich. Da Wetzlers Kölner Vertrag mit der Spielzeit 1922/23 endete, übertrug Rémond im Lauf des Winters probeweise einzelne Vorstellungen dem Bonner Städtischen Kapellmeister Heinrich Sauer⁶⁵⁸, ohne allerdings Wetzler darüber in Kenntnis zu setzen. Eine entsprechende Beschwerde an die Theaterkommission wurde abgewiesen.⁶⁵⁹

In Köln sprach man von einer „Opernmisere“⁶⁶⁰, was insofern mit Wetzler zu tun hatte, als am führungslosen Haus das oben beschriebene Machtvakuum entstand: Klemperer dirigierte im Ausland, die gesamten großen Werke wurden vom 29-jährigen Paul Dessau und vom

⁶⁵¹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 22.10.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1922: 13).

⁶⁵² Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 18.3.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 135).

⁶⁵³ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 1.2.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 1).

⁶⁵⁴ Alexander John Godley (1867–1957).

⁶⁵⁵ Vgl. Programm für die Spielzeit 1922/23 (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 216).

⁶⁵⁶ Vgl. Programm für die Spielzeit 1922/23 (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 236).

⁶⁵⁷ Vgl. Karl Wolff, Kölner Tageblatt, 14.11.1922, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 261.

⁶⁵⁸ Heinrich Sauer (1870–1950), deutscher Dirigent.

⁶⁵⁹ Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1921/23: 2ff.

⁶⁶⁰ Westdeutsche Wochenschrift (Köln), 5. Jg., Nr. 3, 20.1.1923, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 282.

23-jährigen Hans Wilhelm Steinberg betreut.⁶⁶¹ Wetzler kümmerte dies nicht mehr, nach dem negativen Bescheid der Theaterkommission musste er sogleich den Arzt aufsuchen⁶⁶², ein mehrwöchiger Aufenthalt auf dem Land folgte. Wieder fragte Rémond an, ob Wetzler noch eine *Carmen* leiten könne, doch diesmal lehnte er ab, zu nervös, zu schwach das Herz. Er wollte nicht mehr.⁶⁶³

Frei: Visionen

Ein markanter Rhythmuswechsel zeichnete sich ab. Seit seinem Umzug von New York nach Hamburg 18 Jahre zuvor war Wetzler zum ersten Mal nicht mehr in das Machtgefüge einer Institution eingebunden. Die Theateroutine brach weg, Auftritte auf dem Konzertpodium ergaben sich nur noch sporadisch, in erster Linie, um eigene Werke zu dirigieren, so im folgenden Winter die *Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7 und ein neues Werk, *Silhouetten* op. 12, an zwei Konzerten in der Berliner Philharmonie.⁶⁶⁴ Bezahlt hatte diese der Lübecker Freund Heinrich Buchenau aus Niendorf.⁶⁶⁵

Silhouetten, die Frucht der unfreiwillig gewonnenen neuen Freiheit, war im Sommer 1923 entstanden: „While I am writing I hear Herman working on his new orchestral composition at the piano down-stairs“⁶⁶⁶, berichtete Lini Wetzler im Juli 1923. Die eigene Wohnung, der eheliche Haushalt, diente jedoch immer seltener als Arbeitsrahmen, eine neue Kompositionsroutine begann sich abzuzeichnen. Drei Wochen Sylt bildeten eine Grundlage⁶⁶⁷, der Abschluss erfolgte, nach einem sechswöchigen Aufenthalt in Ittenbach im Siebengebirge⁶⁶⁸, am 9. November 1923. Bereits am 20. November erklang die Uraufführung in einem Gürzenichkonzert, Hermann Abendroth hatte Wetzler wohl wie schon ein Jahr zuvor für die *Symphonische Phantasie* op. 10 dazu überreden können, selbst zu dirigieren:⁶⁶⁹ „It was the first time in my life that anything has gone smoothly, – there wasn’t the least hitch from beginning to end.“⁶⁷⁰ Das Werk sollte eine „Abrechnung“ werden mit der Lebenswelt am Kölner Theater, namentlich im *Intermezzo ironico*:

⁶⁶¹ Vgl. A. Stehle, Kölnische Volkszeitung, Nr. 78, 31.1.1923, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 284.

⁶⁶² Vgl. Lini Wetzler „an den Theaterrausschuss der Stadt Cöln, zu Händen des Herrn Bürgermeisters Dr. Meerfeld“, Köln, 16.1.1923, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1921/23: 4a).

⁶⁶³ Vgl. Wetzler an Fritz Rémond, Köln, 5.4.1923, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1921/23: 5).

⁶⁶⁴ Op. 7: 8.12.1923; op. 12: 10.1.1924.

⁶⁶⁵ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 19.12.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 12).

⁶⁶⁶ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Niendorf, 26.7.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 5).

⁶⁶⁷ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Niendorf, 19.8.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 6).

⁶⁶⁸ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Ittenbach, 26.9.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 8).

⁶⁶⁹ Vgl. Hermann Abendroth an Wetzler, Köln, 11.7.1922 (CH-Zz, Mus NL 145: Bea 5).

⁶⁷⁰ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 24.11.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 11).

„The Intermezzo ironico is the boldest thing that has ever been written, – in this part I gave unrestrained vent to my feelings, making *most* realistic portraits of 6 ‚dear‘ friends of mine who made life a misery for me during the last 4 years. Just imagine: one of them sat in the audience, and 3 of them played their own caricatures in the orchestra, without having the remotest idea of what they were doing. Of course, this is a great secret [...]“⁶⁷¹

Die Kölner Kritiker waren begeistert, Wolff zählte sie „zum Allerbesten, was wir seit Jahrzehnten im Rahmen vornehmster Konzerte hörten.“⁶⁷² Die Berliner Presse reagierte erwartungsgemäß entgegengesetzt, natürlich mit Ausnahme von Leopold Schmidt: „Unter den vielen Nieten endlich einmal wieder ein Treffer!“⁶⁷³ Die Übrigen bewegten sich zwischen Häme („Alle Achtung!“)⁶⁷⁴ und Polemik: „Welch geschwollener Stil, in Quartsextakkorden explodierend, welch riesenwüchsiges Orchester!“⁶⁷⁵ Genau ein Jahr später dirigierte Ernst Wendel, der sich des Werks besonders angenommen hatte – es hieß unterdessen *Visionen*⁶⁷⁶ – die Leipziger Erstaufführung im Gewandhaus⁶⁷⁷, in Vertretung für Wilhelm Furtwängler. Auch die Leipziger Presse nahm Maß an den Strömungen der Zeit und sah darin „Liquidationsformen der musikalischen Romantik“⁶⁷⁸, oder aber sie übergang die „Novität“, während sich das großstädtische Publikum angesprochen fühlte.⁶⁷⁹ Mit anwesend war auch der zweiundzwanzigjährige Theodor Wiesengrund Adorno:

„Sie [Die *Visionen*] sind lehrreich als Exempel dafür, wie wenig heute Können fruchtet, das aus Tradition und handwerklicher Tüchtigkeit stammt, wie wenig es Können ist; Wetzler verfügt gewandt, virtuos und peinlich gewandt über die instrumentalen Farben, die er fertig vorfindet, und wendet sie daran, Strauß zu banalisieren, Mahlers Ironie unterhaltsam zu verflachen oder Schreker nachzuahmen. Bedenklicher freilich als solche genügsamen Freuden verspäteten Neudeutschums stimmt der Adagiotteil, der sich beethovenisch gebärdet und eine fatale Tiefe anbietet. Ernst Wendels Direktion verhalf dem Erzeugnis zu dem Erfolg, der als oberstes Formprinzip der Partitur einkalkuliert scheint.“⁶⁸⁰

⁶⁷¹ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 24.11.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 11).

⁶⁷² Karl Wolff, Kölner Tageblatt, Nr. 319, 21.11.1923, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1923 b: 8.

⁶⁷³ Leopold Schmidt, Berliner Tageblatt, 53. Jg., Nr. 30, 18.1.1924, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1924 a: 27.

⁶⁷⁴ Wilhelm Klatte, Lokal-Anzeiger Berlin, 19.1.1924, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1924 a: 31.

⁶⁷⁵ Nationalzeitung Berlin, 18.1.1924, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1924 a: 28.

⁶⁷⁶ Max Brockhaus hatte Wetzler in einer längeren Briefdebatte zur Umbenennung überreden können. Vgl. sechs Briefe von Max Brockhaus an Wetzler, 17.3.–23.4.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgb 1924: 1–6). Siehe auch *Wetzler als Komponist*.

⁶⁷⁷ 29. Januar 1925.

⁶⁷⁸ H. S., Leipziger Tageblatt, 30.1.1925, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925a: 31.

⁶⁷⁹ Vgl. Max Brockhaus an Wetzler, Leipzig, 20.1.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgb 1925: 6).

⁶⁸⁰ Theodor Wiesengrund-Adorno, Die Musik (Berlin), 3.1925, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925c: 16.

Wetzler, der sonst als Freischaffender jede Gelegenheit wahrnahm, den Aufführungen seiner Werke nachzureisen, kam zu diesem Zeitpunkt gerade mit dem Schiff in New York an⁶⁸¹, seine erste USA-Reise, seit er 1905 nach Hamburg gekommen war. Lini musste in Deutschland zurückbleiben, aus finanziellen Gründen, wie Wetzler ihr beschied.⁶⁸² Hauptgrund der Reise war eine Aufführung der *Visionen* in Detroit, wohin ihn Ossip Gabrilowitsch eingeladen hatte, zu dieser Zeit „Music Director“ des *Detroit Symphony Orchestra*. Gabrilowitsch, er einst als Vierundzwanzigjähriger in einem der ersten Programme des *Wetzler Orchestra* als Klaviersolist aufgetreten war, bedachte nun Wetzler mit einer Großzügigkeit und Herzlichkeit, die dieser als Künstler nur selten erfuhr. Eine Gage war in den USA nicht üblich, dafür bezahlte Gabrilowitsch Zug und Hotel, was er sich leisten konnte. Neben seinem Einkommen flossen jährlich 120.000 \$ Tantiemen von den Werken seines Schwiegervaters in die Familienkasse; seine Frau⁶⁸³ war die Tochter von Mark Twain.⁶⁸⁴

Das *Detroit Symphony Orchestra* bescherte Wetzler ein fruchtbares Zusammenwirken⁶⁸⁵, das der exzentrische deutsche Organist Wilhelm Middelschulte⁶⁸⁶, der seit 1891 in Chicago lebte, für die *Allgemeine Musikzeitung* festhielt:

„In Detroit war’s – Visionen, – 6 symphonische Sätze von Hermann Hans Wetzler, – ein Riesenwerk [...] die Tonsprache ist so gewaltig, so eigenartig, dass man einen Leitfaden nicht braucht. Es ist Musik aus innerem, seelischem Drange aus eigener Geisteskraft hervorgegangen.“⁶⁸⁷

Daneben hatte Wetzlers Reise die Funktion, in persönlichen Begegnungen mit Dirigenten neue Aufführungen seiner Werke zu vereinbaren, so *Visionen* op. 12 für den folgenden Winter mit Willem Mengelberg und der New Yorker *Philharmonic Society* und kurz darauf und unter eigener Leitung im *Concertgebouw* in Amsterdam; über Mengelberg kam es auch zur wiederholten Begegnung mit Igor Strawinsky.⁶⁸⁸ Wohl schon länger anberaumt waren zwei

⁶⁸¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 30.1.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 8).

⁶⁸² Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train to Cuxhaven“, 16.1.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 1).

⁶⁸³ Clara Langhorne Clemens Gabrilowitsch (1874–1962), Altistin.

⁶⁸⁴ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train to Chicago“, 21.2.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 19).

⁶⁸⁵ „Just had first rehearsal. Orchestra märchenhaft! Quality and disciplin ‚Über I‘ Wild enthusiasm of orchestra after strenuous rehearsal. Everything most charming. So muss es sein. Sofar I love this country.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Detroit, Mich., 16.2.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 16).

⁶⁸⁶ Wilhelm Middelschulte (1863–1943), Organist, Komponist.

⁶⁸⁷ Wilhelm Middelschulte, *Allgemeine Musikzeitung* (Berlin), Abschrift, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925c: 7.

⁶⁸⁸ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 1.2.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 9); Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., undatiertes Brieffragment (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920/29: 30: 44). Näheres über die Begegnungen ist nicht zu erfahren.

Aufführungen der *Visionen* mit dem *Chicago Symphony Orchestra*, eine Woche nach Detroit. So fuhr Wetzler mit dem Zug nach Chicago, die nicht von Gabrilowitsch übernommenen Reisekosten hatte teilweise Henry Ammon James bezahlt, der Gönner, der ihm einst den Übergang vom New Yorker Konzertdirigent zum deutschen Theaterkapellmeister finanziert hatte.⁶⁸⁹ Die Zusammenarbeit in Chicago gestaltete sich weit weniger angenehm als in Detroit, das Orchester prüfte Wetzler schwer bei den Proben, namentlich der Flötist Alfred Quensel⁶⁹⁰ leistete aktiven Widerstand, am Konzert verließen die Musiker noch während des Applauses das Podium; Wetzler wusste es als Benehmen eines „Unionsorchesters“ abzutun.⁶⁹¹

Privat hingegen war er, obwohl er ohne seine Frau reiste, bestens eingebunden. In Chicago lebte seine gesamte Verwandtschaft, die Familie Rudolph, zudem waren eigens für das Konzert in Chicago zwei Damen aus Deutschland angereist: die Lübecker Freundin und Gönnerin Anna Buchenau, für Wetzler „Lady Eroica“, samt Tochter Margarethe⁶⁹², öfter „Gretchen“ oder „Gretel“ genannt. Zurück in New York konnten sie eine illustre Runde ergänzen, im Kreise der Familie Engelhard, Wetzlers erster Anlaufstation in Amerika: Zu Besuch kam unter anderen Agnes Engelhards Bruder, der inzwischen weltberühmte Fotograf Alfred Stieglitz mit seiner neuen Frau, der Künstlerin Georgia O’Keeffe.⁶⁹³

Assisi

Es gab noch einen weiteren, für Wetzler bedeutenderen Grund, in den USA zu bleiben. Wie bereits drei Jahre zuvor hatte er im vergangenen Winter am Kompositionswettbewerb der *Chicago North Shore Festival Association* teilgenommen. Nun wartete er mit gutem Grund die Uraufführung ab, die im Fall einer Prämierung Ende Mai in Chicago erklingen würde⁶⁹⁴: Ende März erfuhr er, dass er sich unter den fünf Besten befand.⁶⁹⁵

Für sein neuestes Werk, *Assisi. Legende für Orchester* op. 13, entstanden im Sommer 1924, hatte er die bereits in den *Visionen* angewandte Methode zum Prinzip ausgedehnt, Erlebtes programmatisch in die Komposition einzuarbeiten. Den *Visionen* hatten neben anderem

⁶⁸⁹ Vgl. Henry Ammon James an Wetzler, New York, N.Y., 9.4.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1925: 168).

⁶⁹⁰ Alfred Quensel (1869–1947), deutscher Flötist, 1869–1926 „Principal Flutist“ des Chicago Symphony Orchestra.

⁶⁹¹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Chicago, Ill., 1.3.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 23).

⁶⁹² Margarethe Buchenau, verh. Zantop.

⁶⁹³ Georgia O’Keeffe (1887–1986). Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Hamburg, 29.3.1925 [Ort und Datum des Poststempels] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 34).

⁶⁹⁴ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Chicago, Ill., 8.3.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 25).

⁶⁹⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 29.3.1915, Telegramm (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 35).

Erlebnisse und Personen aus der Zeit am Kölner Theater als Vorlage gedient, diesmal war Wetzler eigens nach Assisi gereist, um vor Ort seine Inspiration zur Vertonung des Lebens des heiligen Franz von Assisi zu empfangen.⁶⁹⁶

Zur Anwendung kam das nunmehr bewährte Modell des Komponierens „außer Haus“: in Capri, in Form von Aktivferien⁶⁹⁷; in Niendorf, im „Herrenhaus“ der Familie Buchenau⁶⁹⁸; in Venlo, in einem Dominikanerkloster⁶⁹⁹; dazwischen auch in Köln, immer am Klavier.⁷⁰⁰ Assisi war bereits in der frühen Phase der Planung für den Kompositionswettbewerb in Chicago vorgesehen, den Wetzler seit seiner ersten Teilnahme im Winter 1921 nicht mehr aus den Augen gelassen hatte.⁷⁰¹ Weshalb er nun beschloss, abzureisen, ohne den Ausgang des Wettbewerbs abzuwarten, ist unklar; am 21. April bestieg er ein Schiff nach Hamburg⁷⁰². Auf der Überfahrt wurde eine Blinddarmentzündung diagnostiziert, mit zwei schweren Operationen konnte ihm in Deutschland das Leben gerettet werden.⁷⁰³ Gleichzeitig gewann er in Chicago den ersten Preis, 1000 \$, eine Anerkennung von bislang unerreichter Dimension. Ausschließlich amerikanische Staatsbürger waren zum Wettbewerb zugelassen, 84 hatten ein Werk eingereicht, anonym. In Deutschland wurde er als „deutscher“ Komponist gefeiert⁷⁰⁴, in Chicago als „American who has lived for a number of years in Cologne“.⁷⁰⁵ Zu den drei Jurymitgliedern gehörte auch Percy Grainger⁷⁰⁶, der einst auch am Hoch'schen Konservatorium studiert hatte, allerdings erst nach Wetzlers Weggang.⁷⁰⁷ Zu dieser Zeit bereits zu Weltruhm gelangt, gratulierte er – sie waren sich nie persönlich begegnet⁷⁰⁸ – in einem Brief: „We enjoyed your noble, deeply musicianly work so very much at the Evanston

⁶⁹⁶ Der Bericht kommt im Kapitel *Wetzler als Komponist* zur Sprache.

⁶⁹⁷ „I work at Assisi every day, but it is foolish to ‚run myself down‘ at this time, where I have the chance of my life to do something radical for my nerves.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 18.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 16); „[...] ich muss mich erholen, sonst wird's Essig mit dem Komponieren, – und wenn mir nichts einfällt so werde ich verzweifeln – ich hatte hier einige böse Stunden.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 24.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 1).

⁶⁹⁸ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, „Niendorf im Lübeckischen“, 24.8.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 11).

⁶⁹⁹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Venlo, 18.10.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 39).

⁷⁰⁰ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 12.11.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 20).

⁷⁰¹ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 22.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 4).

⁷⁰² Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 21.8.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 43).

⁷⁰³ Wetzler an Percy Grainger, Köln, 3.8.1925, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1925: 7).

⁷⁰⁴ Vgl. Undatierter Zeitungsausschnitt, zitiert nach CH-Zz; Mus NL 145: E 1925 e: 19; Leipziger Neueste Nachrichten, 21.6.1915, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925 f: 17.

⁷⁰⁵ Tribune (Chicago, Ill.) 30.5.1925, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925 e: 15).

⁷⁰⁶ George Percy Aldridge Grainger (1882–1961), amerikanischer Komponist und Pianist australischer Herkunft.

⁷⁰⁷ Vgl. The Chicago North Shore Festival Association (Carl D. Kinsey) an Wetzler, Chicago, Ill., 11.11.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1924: 7).

⁷⁰⁸ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Hamburg, 11.9.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 62).

Festival.⁷⁰⁹ Ein weiterer namhafter Gratulant war Edgard Varèse, Wetzler immer herzlich zugetan: „Inutile de vous dire les vœux que je fais pour votre succès triomphal. Je me réjouis toutefois de vous voir à Paris en Octobre. Nous viderons qqes bonnes bouteilles ensemble – à nos santés respectives [...]“⁷¹⁰

Der Nutzen, den Wetzler aus dem Sieg ziehen konnte, war beachtlich. Das Stück erlebte zu seinen Lebzeiten 42 Aufführungen, mehr erreichte nur die Shakespeare-Ouvertüre mit 89 Aufführungen, die *Visionen* brachten es auf 34.

All diese Orchesterwerke dienten letztlich nur als Vorlauf für das Opus maximum, eine Oper. Wie bereits in der Jugend angedacht, sollte Lini das Textbuch verfassen, eine bemerkenswerte und in der Geschichte der dramatischen Musik seltene Form der Zusammenarbeit. Im Frühjahr 1917 hatte sich das Ehepaar Wetzler auf die Suche nach einer geeigneten Textvorlage gemacht, sechs Jahre später, im Frühjahr 1923, zum Zeitpunkt, als Wetzlers Kölner Engagement endete, wusste Lini erstmals davon zu berichten⁷¹¹, im Herbst konnte sie erste Ergebnisse vorweisen: „My opera-libretto has progressed very nicely during the summer [...]“⁷¹² Sie hatten sich letztlich für Prosper Mérimées Novelle *La Vénus d’Ille* entschieden.

Die Baskische Venus

Das Ehepaar Wetzler, das künstlerisch so einträchtig zusammenwirkte, unternahm die Erholungsreisen weiterhin getrennt. Lini hielt sich in den Alpen auf, ab 1926 meist mit dem Kölner Rechtsanwalt Moritz „Menny“ Bing, gelegentlich auch mit seiner Familie, während Wetzler, wenn nicht zu Hause in Köln, so am Meer komponierte, auf Capri, an der Ostsee und am Atlantik. Aus all diesen Aufenthalten ragt ein Ort besonders heraus: St-Jean-de-Luz, ein Badeort im französischen Baskenland. Analog zu seiner Inspirationsreise nach Assisi weilte Wetzler zwei Jahre später, im Frühjahr 1926, für knapp einen Monat am Golf von Biskaya. Den Anstoß dazu hatte er ein Jahr zuvor auf seiner Amerikareise von Kurt Schindler⁷¹³ erhalten, dem deutschstämmigen Leiter des New Yorker Chores *Schola Cantorum of New York*, der später, Ende der Zwanzigerjahre, selbst für umfangreiche Feldaufnahmen nach

⁷⁰⁹ Percy Grainger an Wetzler, Chicago, Ill., 6.7.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Beg 8).

⁷¹⁰ Edgard Varèse an Wetzler, 23.9.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Bev 8).

⁷¹¹ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 3.5.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 2).

⁷¹² Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 14.9.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 7).

⁷¹³ Kurt Schindler (1882–1935), Dirigent, Komponist.

Spanien reiste.⁷¹⁴ Wohl standen Volkstänze und das Pelota-Spiel im Zentrum seines Interesses, doch zunächst war Wetzler darum besorgt, ungestört komponieren zu können: „The Golf hôtel is quite filled up, but I got a fine room in their villa right opposite, where I can pound away on the piano absolutely undisturbed [...]“⁷¹⁵ Ein Tagesablauf in der Verschanzung: „I have breakfast at 8 in my room, and I work until after 12. After lunch I continue until 6 when I have my French lesson at the Berlitz school, – dinner at 7.30, and after dinner the necessary correspondence [...]“⁷¹⁶ Dass das schlechte Wetter der ersten Tage Volkstänze im Freien unmöglich machten, kümmerte Wetzler wenig. Er war mit der fertigen Skizze „seiner“ baskischen Tänze angereist, die er bereits zwei Monate zuvor entworfen hatte⁷¹⁷, in Saint-Jean-de-Luz arbeitete er an der Instrumentierung. Dazwischen fuhr er etwa nach Bayonne, wo der Dirigent Gabriel Pierné⁷¹⁸ mit den *Concerts Colonne* ein Gastkonzert gab.⁷¹⁹ Ein klassischer Musiker war es dann auch, der schließlich in San Sebastian die Studien im Feld möglich machte:

„Ich ging sofort auf die Plaza de la Constitucion, wo mein alter Freund, der Flötenvirtuose Ansorena⁷²⁰ mich sehr freudig begrüßte. Er liess mir zu liebe einen Zortziko spielen, den aber scheinbar keiner tanzen konnte. Ich versuchte, die Trommelrhythmen auf etwas mitgebrachtem Notenpapier zu fixieren, was ein Mensch, der wie ein Hafenarbeiter aussah, beobachtete. Der ‚Herr‘ sah wirklich *garnicht* gepflegt aus, – auch verbreitete er einen Duft, der mich, als gewissenhaften Menschen, durchaus berechtigen würde, jederzeit vor Gericht einen Eid zu leisten, dass er *kein* Temperenzler sei. Er redete mich in etwas an, was *er* wohl für Englisch hielt, – es hielt *meiner* Kenntniss des Spanischen beinahe die Waage. [...] Die Verhandlungen waren *recht* kompliziert und schwierig, aber ich erreichte dennoch mein Ziel, nämlich, dass der gute Mann mir einen richtiggehenden Zortziko vortanzte, und zwar in einem Privatzimmer des Munizipalgebäudes, zur Musik von Ansorena und einem Trommler. [...] Ich sah’s dem Kerl an, dass er’s ‚in sich hatte‘, sonst hätte er die mühsamen Unterredungen nicht gehalten, – aber er hat mich dennoch in höchstes Erstaunen versetzt. Diese Geschicklichkeit und Grazie waren wirklich unbeschreiblich, und *höchst* eigenartig. Der Zortziko ist ja ein wahnsinnig schwieriger Tanz, und vielleicht ebenso schwer zu lernen wie die baskische Sprache.“⁷²¹

⁷¹⁴ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 1.4.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 37).

⁷¹⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 16.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 19).

⁷¹⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 18.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 21).

⁷¹⁷ „To-day I finished the Skizze of the entire Basque-dance, including the Coda of the Ariñ-Ariñ. [...] Mein Zortziko-Ariñ-Ariñ ist wirklich ein ungeheuerliches Stück geworden, – das Scherzo demoniaco [Satz aus *Visionen* op. 12] ist das reinste Ammenmärchen im Vergleich.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 19.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 12).

⁷¹⁸ Gabriel Pierné (1863–1937), Dirigent, Komponist.

⁷¹⁹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 20.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 22).

⁷²⁰ Wohl: Isidro Ansorena Eleicegui (1892–1975), baskischer Flötist und Komponist.

⁷²¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 2.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 35).

Sämtliche Ingredienzien, die der Untersuchung von Volksmusik die Würze verleihen, sind in dieser Episode enthalten: das veranlasste Musizieren, die Übertragung auf das Notenpapier, lebensweltliche Begleiterscheinungen wie Alkohol, der als Katalysator dient, der klassisch ausgebildete Musiker Ansorena, der selbst zum Instrument greift, damit eine „Performance“ zustande kommt, und schließlich die künstlerische Entrückung durch den Laientänzer. Zur Krönung dieser Anordnung ergriff Wetzler anschließend in einem Weinlokal die Gelegenheit, seine Armchair-Version der baskischen Tänze zu präsentieren: „Dort gab ich A[nsorena] einige Proben meiner baskischen Tanzmelodien auf dem Clavier; er nickte zwar beiläufig mit dem ‚Kopse‘, aber ich fürchte, wäre er ein Schotte, so hätte er auch gesagt: ‚They’d all run awa!‘“⁷²²

Die Selbstironie widerspiegelt Wetzlers lockeren Umgang mit der Spannung zwischen Volksmusik und Kunstprodukt. Nie hätte er seine Untersuchungen im Sinn der musikethnologischen Forschung aufgefasst, die zu dieser Zeit vor allem in den USA bereits mit Hochdruck Tonaufnahmen aus aller Welt zu sammeln begonnen hatte. Letztlich war es vor allem der Geist der Körpersprache, den er zu verinnerlichen gedachte, um ihn bei einer Inszenierung dem Ballettmeister weitergeben zu können. Äußerlich nutzte er die Zeit am Atlantik in erster Linie, wie gesagt, zur Komposition: „In spite of my slow and careful work, I have nevertheless orchestrated and copied 27 *enggeschriebene* Partiturseiten since I am here.“⁷²³

Bereits zu diesem Zeitpunkt, mehr als zwei Jahre vor der Vollendung des Werkes, erreichte Wetzler die erste Anfrage nach der Uraufführung. In einem solchen Maß hatte sich sein Name gefestigt, dass er von Beginn an mit einer Aufführung rechnen durfte – aus acht Angeboten konnte er letztlich auswählen.⁷²⁴ Der erste, der anklopfte, war der alte Freund und Mentor Gustav Brecher, seit 1923 Generalmusikdirektor an der Leipziger Oper:

„Nur eine ganz allgemeine Anfrage. Haben Sie den Ort der Uraufführung Ihrer Oper schon bestimmt? Oder würden Sie eventuell an einer Leipziger Aufführung Interesse haben? Letzteres würde mich ganz besonders freuen, und ich glaube auch, dass in akustischer Beziehung Sie kaum irgendwo anders besser fahren können, seitdem durch meinen letzten Orchester-Umbau eine Streicherbesetzung von 14, 12, 8, 7 und 6 bequem Platz findet und das ganze Orchester durch hohe Lage und einen freigelassenen

⁷²² Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 2.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 35).

⁷²³ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 7.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 40).

⁷²⁴ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Hamburg-Niendorf“, 19.8.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 56).

Resonanzboden sowohl äusserste Tonfülle und Pedalwirkung wie subtilstes Anschmiegen an das Wort gewährleistet.“⁷²⁵

Am Tonkünstlerfest des *Allgemeinen Deutschen Musikverbands* in Chemnitz, wo er am 30. Mai 1926 *Assisi* dirigieren konnte, traf er Brecher persönlich: „At 5 tea with Brecher. His wife was in Berlin, and we had a 2 hours' heart to heart [...]“⁷²⁶ Ein Jahr später hakte dieser nach; seine Leipziger Oper war im Begriff, zur Nummer Eins der Uraufführungsbühnen aufzusteigen:

„Wie weit sind Sie mit Ihrer Oper? Von dem kolossalen Erfolg, den wir hier mit Kreneks ‚Jonny spielt auf‘ hatten (– innerhalb 6 Wochen 9 ausverkaufte Häuser meist außer Abonnement –), lasen Sie wohl?“⁷²⁷

Wetzler hegte Bedenken wegen der mehrheitlich modernen Ausrichtung der Leipziger Kritiker, nach den Berlinern die ‚bissigsten‘ im Reich. Umso erstaunlicher seine Überlegung:

„Leipzig wouldn't be bad in a way, but after the positively uncultured way the Leipzig critics wrote about Visions I hardly feel inclined to expose myself again to their imbecility. However, the presence of the Berlin critics on such an occasion might perhaps alter their attitude.“⁷²⁸

Der Erfolg von *Johnny spielt auf* hatte Brechers Position erheblich gestärkt, doch er hielt Wetzler die Treue und fragte ein knappes Jahr später abermals:

„Eine wesentliche Ursache, dass ich Ihnen gerade heute schreibe, ist auch die Anfrage, ob Sie endgültig entschlossen sind, mir die Uraufführung zu geben und für welchen Zeitpunkt Sie sich die Premiere denken? Man muß wohl für dieses Werk, um es mit aller nötigen Sorgfalt herauszubringen, 10 Wochen *nach* Eintreffen der Klavierauszüge unbedingt rechnen? Ich frage deswegen, weil ich tatsächlich so viele und recht beachtliche Uraufführungsangebote bekommen habe, dass ich darunter eine *Auswahl* treffen muß. Es ist unmöglich, dass ich die mir angebotenen Werke in einer Saison unterbringen könnte. Also nicht wahr, bitte recht bald über dieses Grundsätzliche eine Entscheidung. Wie sehr ich mich auf die Einstudierungsarbeit in Ihrem so ausnahmsweise musikalisch schönen und gekonnten Werk freuen würde, brauche ich Ihnen nicht noch einmal zu versichern, denn Sie wissen ja, wie wenig man speziell als *Musiker* von den heutigen Opernschöpfungen hat.“⁷²⁹

Der andere Vertraute, der ebenfalls über eine Bühne ersten Ranges verfügte, Clemens von Franckenstein, wäre im gleichen Maß daran interessiert gewesen, die Uraufführung für

⁷²⁵ Gustav Brecher an Wetzler, Leipzig, 40.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1926: 14).

⁷²⁶ Das nächste Briefblatt fehlt. Hermann Hans an Lini Wetzler, 2.6.1926 [Wetzlers Datierung lautet irrtümlich: „May 2nd 1926“] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 34).

⁷²⁷ Gustav Brecher an Wetzler, Leipzig, 7.4.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1927: 4).

⁷²⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Niendorf, 26.7.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 26).

⁷²⁹ Gustav Brecher an Wetzler, Leipzig, 8.2.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 47).

München zu übernehmen. Großzügig ließ er Wetzler ‚ziehen‘, die ganze Problematik der Uraufführungen und die strategischen Überlegungen perfekt zusammenfassend:

„Dass Brecher, der vom seligen Schuch⁷³⁰ den Uraufführungsfimmel geerbt zu haben scheint, Ihre Oper zuerst machen will, leuchtet mir ohne weiteres ein. Es spricht (*für Sie*) manches dafür: geographische Lage die den Besuch der Uraufführung durch weit mehr Directoren u. Kritiker von auswärts ermöglicht u. vor allem auch der *frühere Termin* Brecher könnte das Werk jedenfalls schon im Herbst bringen während ich als erste Novität die neue Straußoper geben muss. (anlässlich des 150 jährigen Jubilaeums des hiesigen Nationaltheaters) Meine Absicht das Werk auch *nach* einer in Leipzig erfolgten Uraufführung zu geben bleibt natürlich bestehen aber ich kann mich nicht vorher *vertraglich* dazu verpflichten.

Bei einer Uraufführung handelt es sich um eine sogenannte Tat die einem positiv angerechnet wird. Beim Nachspielen muss man sich vorher von der Wirkung überzeugen. Verstehen Sie mich nicht falsch: Ich glaube, dass Ihre Oper Erfolg haben wird aber ein ‚Sicherheitsventil‘ muss man bei der grossen Verantwortung die man als Theaterleiter hat, doch haben.“⁷³¹

Wetzler entschied sich für Brecher, der ihm den *Musikverlag Max Brockhaus* empfahl⁷³², nachdem Wetzler mit verschiedenen anderen in Verhandlung gestanden hatte, so auch mit dem Verlag *B. Schott's Söhne*, der aufgrund des Librettos aus stilistischen Gründen abgelehnt hatte: „Ich habe den Text gelesen und mit meinen Herren darüber gesprochen. Wir verstehen durchaus, was Sie als Musiker daran reizte. Wir selbst aber sind, wie ich bei dieser Gelegenheit wieder feststellte, doch zu unromantisch geworden, um ein inneres Verhältnis zu dem Texte zu finden.“⁷³³ In dieser Hinsicht passte Max Brockhaus weit besser zu Wetzler. Als nennenswertes Problem sah Brockhaus die Konkurrenz zu Othmar Schoecks auf demselben Stoff gründender Oper *Venus* op. 32, die, 1922 in Zürich uraufgeführt, nur mäßige Verbreitung gefunden hatte: „Übrigens kann uns hierbei Schoeck einiges Wasser in den Wein giessen!“⁷³⁴ Wetzler hatte dieses Problem freilich früh erkannt: „Sage um Gottes Willen niemanden, dass wir dieselbe Oper machen.“⁷³⁵

Für die Anfertigung des Klavierauszugs hatte sich der Kapellmeister Kurt Overhoff angeboten⁷³⁶, der fünf Jahre zuvor in Köln, damals noch Korrepetitor, die Zeugenaussage zur Beleidigung durch Modest Menzinsky gemacht hatte. In den Folgejahren auch Kompositionsschüler Wetzlers, verharnte er diesem gegenüber in einer lebenslangen

⁷³⁰ Ernst Gottfried von Schuch (1846–1914), österreichischer Dirigent, 1872–1914 Kapellmeister an der Königlichen Hofoper in Dresden.

⁷³¹ Clemens von Franckenstein an Wetzler, 16.2.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 4).

⁷³² Vgl. Gustav Brecher an Wetzler, Leipzig, 8.2.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 48).

⁷³³ Ludwin Emanuel Strecker (B. Schott's Söhne Mainz) an Wetzler, Mainz, 23.12.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1927: 52).

⁷³⁴ Max Brockhaus an Wetzler, Leipzig, 31.10.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgb 1928: 10).

⁷³⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 19.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 13).

⁷³⁶ Vgl. Kurt Overhoff an Wetzler, Wien, 7.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1927: 26).

Verehrungshaltung, der etwas Übertriebenes anhaftete, überlagert durch Liebesbezeugungen Lini Wetzler gegenüber, seiner „Braut“, wie er sie ansprach.⁷³⁷ Die Anfertigung des Klavierauszugs überforderte Overhoff, so dass Wetzler auf den Renommiertesten des Fachs, Otto Singer, zurückgriff, mit dem es zu Meinungsverschiedenheiten kam. An diesem Fall offenbarte sich Wetzlers unpragmatische, kapriziöse Seite, die ihn im künstlerischen Tagesgeschäft behinderte.

„Lieber Herr Wetzler!

Ich bin nicht Ihrer Ansicht. Wenn ein Kapellmeister wegen eines zusammengezogenen oder fehlenden der Ausschmückung dienenden Laufes nicht den richtigen Eindruck Ihrer Musik bekommt, dann muss er reichlich talentlos sein.

Ein Kl. A. ist keine Partitur; m. E. ist schon die Verwendung eines Hilfs-Systems nicht das Wahre. Wer solche überladenen, unklaren, ohne Kunst gemachten Kl. A. will, muss nicht zu mir kommen.

Sie sind das Gegenteil von R. Strauss: dem kann ich's nicht spielbar genug machen u. s. Aussetzungen, wenn er welche macht, beziehen sich nur auf Vereinfachungen. Ja ich componire so zu sagen Figuration, begleitenden Contrapunkt etc bei ihnen um, und löse solche Stellen in gut klingende u. pianistische Figuren auf. D'Albert ändert überhaupt nie eine Note. Da ich wesentliches, was nicht für 2 Hände unterzubringen war, in Ihrem Kl. A. einem 3ten System übergebe, so dürfen Sie gewiss nicht Bange sein, dass ein halbwegs musikalischer Mensch den Inhalt Ihrer talentvollen Musik verkennen sollte. Schade, dass Sie offenbar wenig Verständniss und Anerkennung für die besondere Art meines Klaviersatzes haben, ich gebe mich aber der Hoffnung hin, dass Sie zuletzt doch an meinem klaren, sofort dem Inhalt erkennen lassenden Auszug noch Freude haben.

Bevor ich Sie Ihnen schicke sehe ich die Blätter genau durch; meinen Sie Fehler die ich in meinem Manuscript habe stehen lassen oder diejenigen die in der Partitur enthalten sind? An letzteren ist allerdings kein Mangel; sie alle zu verbessern würde mich aber zu sehr aufhalten. Sie müssen mir zugeben, dass ich Sie ungeheuer rasch bediene.

Ob ich meinen Namen auf's Titelblatt des ganzen Kl. Auszugs setzen lasse, hängt davon ab, ob der fremde Teil annähernd mit dem Styl des meinigen übereinstimmt und davon, dass Sie nicht meinen Satz über Gebühr ändern. Ich kann nicht meinen Namen zu einem Kl.A. hergeben dessen ganzer Habitus nicht im Einklang wäre mit der Art Arbeit, wie sie die musikalische Welt von mir gewohnt.“⁷³⁸

Während Singers Klavierauszug schon im April 1928 weit gediehen war, steckte Wetzler noch im Juli mitten in der Instrumentierung. Er hatte guten Grund, sich zu beeilen, denn die Reihenfolge der Uraufführungen hing davon ab, welche Partitur Brecher zuerst studieren

⁷³⁷ Vor dem Krieg an verschiedenen Theatern erfolgreich als Kapellmeister tätig, wirkte Overhoff während des Krieges als Hauslehrer der Familie Wagner in Bayreuth. Nach dem Krieg verarmt, betätigte er sich unter anderem als Ghostwriter für den Pianisten Kurt Leimer (1920–1974). Leimers Klavierkonzerte stammen allesamt aus Overhoffs Feder, jener hatte lediglich Motivate dazu beigegeben. Vgl. Handschriften, Briefwechsel und Verträge im Nachlass Kurt Leimer: CH-Zz, Mus NL 134.

⁷³⁸ Singers Name blieb schließlich stehen. Otto Singer an Wetzler, Leipzig, 20.4.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 19).

konnte: „Es besteht Gefahr, dass die neue Oper von d’Albert, ‚die schwarze Orchidee‘, eine Kriminal Operette, im Herbst zuerst herauskommt, und das muss vermieden werden.“⁷³⁹ *Die schwarze Orchidee*, d’Alberts 19. Bühnenwerk, eine „Zeitoper“, bildete mit Werken wie Kreneks *Jonny spielt auf* und Weills *Der Zar lässt sich fotografieren* das Repertoire, wofür die Leipziger Oper der späten Zwanzigerjahre berühmt wurde. Daneben fanden beim Straussianer Brecher neben Strauss gemäßigte Kräfte wie Nikolaus von Reznicek⁷⁴⁰ und Max Ettinger⁷⁴¹ eine Heimat, so auch Wetzler, nicht aber die Avantgarde, wie Alfred Baresel anlässlich der Uraufführung der *Baskischen Venus* monierte:

„Solange wir von den mannigfachen, teils äußerst erfolgreichen Versuchen, die heutige Oper in Einklang mit der Entwicklung der neuen Musik überhaupt zu bringen, in Leipzig nichts wissen, solange kein ‚Oedipus rex‘, ‚Cardillac‘, ‚Doktor Faust‘, ‚Wozzek‘, keine ‚Alkestis‘ oder auch nur ‚Aegyptische Helena‘ hier wenigstens zur Diskussion gestellt werden, hat man in Leipzig natürlich keine Vergleichsmöglichkeiten. Während Hindemiths ‚Cardillac‘ sich inzwischen über 0 Bühnen e[...]jert hat, bringt Leipzig ‚Satuala‘⁷⁴² und ‚Frühlings Erwachen‘⁷⁴³ zur Uraufführung, – worum sich dann kaum eine andere Bühne im Reiche kümmert.“⁷⁴⁴

Spät wurden die Daten festgesetzt, noch am 29. September sah man für die *Baskische Venus* den 4. November vor⁷⁴⁵, die Uraufführung fand schließlich am 18. November 1928 statt, vor der *Schwarzen Orchidee* (1. Dezember).

Für die Opernneulinge Lini und Hermann Wetzler gerieten die Proben zur nervenaufreibenden Angelegenheit, übermäßig bemüht, alles zu kontrollieren. Mit dem vorgeschriebenen Ballspiel Pelota brachte Wetzler den Bühnenbildner Aravantinos⁷⁴⁶ gegen sich auf: „Aravantinos, der seine Bilder natürlich sehr eindrucksvoll harmonisch gestalten möchte ist außer sich darüber, ist überhaupt gar nicht zu beruhigen über die Anforderung zweier *deutlicher* Entscheidungen des Ballspiels“⁷⁴⁷, so Brecher. Der Regisseur Walther

⁷³⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 12.7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 13).

⁷⁴⁰ Emil Josef Nikolaus Freiherr von Reznicek (1860–1945), Komponist, Dirigent.

⁷⁴¹ Max Ettinger (1874–1951), Komponist, Dirigent.

⁷⁴² Nikolaus von Reznicek: *Satuala* (1927).

⁷⁴³ Max Ettinger: *Frühlings Erwachen* (1928).

⁷⁴⁴ Alfred Baresel, Neue Leipziger Zeitung, 20.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 i: 14. Der Druck ist stellenweise nicht lesbar, die Anzahl „0“ bei „0 Bühnen“ wohl ein Druckfehler.

⁷⁴⁵ Vgl. Wetzler an Carl Zimmermann (Zella-Mehlis), Lübeck, 28.9.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 7).

⁷⁴⁶ Panos Aravantinos (1886–1930), griechischer Künstler, von 1919 bis 1930 Bühnenbildner an der Staatsoper Berlin.

⁷⁴⁷ Gustav Brecher an Wetzler, Cortina d’Ampezzo, 16.7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 49).

Brüggmann⁷⁴⁸, Brechers Partner in all den legendären Inszenierungen, erhielt von Lini längere Beschwerdebriefe.⁷⁴⁹ Er antwortete, vier Tage vor der Premiere:

„Ihre Ausführungen betreffen grösstenteils Dinge, die bereits von mir als unbedingt korrekturbedürftig auf meinem Notizblock stehen. Die Venusaugen haben mich ehrlich gesagt auch an die Eule im ‚Freischütz‘ erinnert. Ich fürchte nur, wenn wir sie weiss machen, werden sie den Augen der Wildsau gleichen. Wir haben nun wirklich alles versucht, was auszuprobieren war. Ich werde nun endgültig die von Ihrem Gatten immer gewünschten silbernen Löffel einsetzen lassen und wir müssen uns schon mit dem naturhaften und bescheidenen Reflex den die Augen werfen werden, begnügen. [...]

Ich darf mir zum Schluss die Bemerkung erlauben, dass nach meiner Meinung die von Ihnen aufgeführten Gesichtspunkte nicht von jener Wichtigkeit sind, die Sie ihnen zumessen, zumal Sie annehmen müssten, dass das Wesentlichste selbstverständlich auch ohnedies korrigiert worden wäre. Der Hinweis, bei Nichtbeachtung Ihrer Wünsche in eine gewisse engere Öffentlichkeit flüchten zu müssen, ist mir bis jetzt in meiner bald 25 jährigen Praxis doch noch nicht vorgekommen und ich darf wohl annehmen, dass Ihr, durch eine schlaflose Nacht verlängertes Lampenfieber, der Grund ist, den ich mir als mildernden Umstand buchen darf.“⁷⁵⁰

Nach der Premiere fasste Wetzler seine Erfahrungen mit Brüggmann zusammen:

„Our experiences with Brüggmann, the stage-manager and so-called director of the Leipzig opera were quite terrible and exasperating. He belongs to the set of new Regisseurs who consider themselves ‚creators‘, – that is, they feel themselves in duty bound to turn everything topsy-turvy the author and composer wrote. Our piano-score with its exact stage-directions, the fruit of a long life’s experience and observation drove him to distraction, – he pulled his hair, nearly shed tears, and declared we killed his creative powers. He is actually an over-grown boy, – ‚gutmütig‘ to a certain degree, semi-educated and full of what he is pleased to call ‚progressive ideas‘. We humoured him to the very best of our ability, invited him and his wife to a fine dinner, and tried to prevent his realizing his mad excentricities as much as possible. At first we were the best of friends, and he was wildly enthusiastic over our opera, and even made a few good suggestions regarding the staging. Unfortunately he had an engagement as ‚guest-regisseur‘ at the Städtische Oper in Berlin when our rehearsals began at Leipzig, and his entire thoughts were concentrated [on] Berlin, where he hoped to be engaged.“⁷⁵¹

Mit Brecher selbst, dem treuen Verbündeten aus alten Tagen, zeichnete sich im Lauf der Probenarbeit ebenfalls eine Entfremdung ab; das Werk entsprach in vielerlei Hinsicht nicht dessen Erwartungen. Wetzler hielt die Auseinandersetzungen in Tagebuchform fest:

⁷⁴⁸ Walther Brüggmann (1884–1945), deutscher Schauspieler und Regisseur, von 1924 bis 1933 Oberspielleiter der Oper an den Städtischen Theatern Leipzig.

⁷⁴⁹ Vgl. Lini Wetzler an Walther Brüggmann, Leipzig, 14.11.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 16); vgl. auch Briefentwürfe von Lini Wetzler an Walther Brüggmann, undatiert (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920/29: 29).

⁷⁵⁰ Walther Brüggmann an Lini Wetzler, Leipzig, 14.11.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 51).

⁷⁵¹ Wetzler an Bertha Rudolph, undatierter Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920/29: 30: 23).

„[2.11.1928]

Da ich schon die ganze Zeit her eine Schwankung Brechers, der Venus gegenüber fühle, brachte ich ihn heute dazu, Farbe zu bekennen. Unter meiner Pression sagte er, die Oper sei nicht so wirkungsvoll wie er glaubte, als er sie am Klavier einstudierte. Auf den *Bühnenproben* sei ihm aufgegangen, dass sie an vielen Stellen undramatisch sei. Ich blieb ihm die Antwort nicht schuldig und sagte, dass keine dramatische Wirkung möglich sei bei ‚Entpathetisierung‘ der Juanitaszene, – unausgefüllten Zwischenspielen, und namentlich, wenn es ohne ‚Tempo‘ ginge! Ich sagte ihm auf den Kopf zu, dass er die Szene im Brautgemach mit Alfonso überhaupt nicht verstehe, als er mir sagte, – ‚es hänge hier so alles in der Luft‘, und sei so schwierig zusammenzufassen und für ihn zu lernen. Diese Szene ist fraglos der Höhepunkt der ganzen Oper und von echter dramatischer und musikalischer Potenz, – das lasse ich mir nicht nehmen! [...] Er sagte, durch mein zu frühes Kommen seien sie alle um 14 Tage rückständig!!! [...] Strauss sei so ‚weise‘ und erhalte seinen Nimbus dadurch, dass er erst im letzten Moment käme. [...] Ich sagte ihm ganz klar, er habe sich schon für so viele ausgesprochene Drecksopern eingesetzt, – worauf der sagte, die Klavierproben für ‚Jonny‘ seien ihm schrecklich gewesen, aber sobald sie auf die Bühne kamen, sei es anders geworden, – eine Oper könne schlecht und trotzdem dramatisch sein; das ist jetzt die neueste Parole unter Theaterautoritäten.⁷⁵²

[9.11.1928]

Heute war ich schon um 7 Uhr an der Arbeit und habe ungefähr 12 Stellen für Orgel der Partitur hinzugefügt, – eigentlich ganz überflüssig, aber da Brecher gar keinen Klangsinn hat, und es einfach nicht fertig bringt, klangliche Wucht aus dem Orchester heraus zu holen, musste ich es einfach machen. Er hasst geradezu jede Tonfülle, und sagt immer, der ‚satte‘ Klang sei ihm zuwider, er hasse die Tizianfarben im Orchester, – Wagner etc. haben sich überlebt! [...] Ich habe ihm während der letzten Tage viele Wahrheiten gesagt, die er sich nicht hinter den Spiegel stecken wird, – ich gab ihm eigentlich so einen kleinen Kursus im Dirigieren, den er zum Teil auch dankbar annahm [...] Was mich am meisten ärgerte war, wenn er zum Orchester sagte: ‚Herr Wetzler wünscht das so und so‘! Zum Kuckuk! Ich wünsche überhaupt gar nichts, – nur dass man Musik macht, – und wie man das macht, habe ich wahrhaftig genügend klar und deutlich in der Partitur angezeigt. Ich sagte ihm, dass er von den ‚aktuellen‘ Eintageserzeugnissen allzusehr infiziert sei, und dass er seine Ansichten noch sehr ändern würde, wenn er erst dahinter komme, was in unserer Oper steckt. Als er sagte, man könne auf die alte Art nicht weiter musizieren, und vor allem keine Opern nach der bisherigen Art schreiben, frug ich ihn, wer, seiner Ansicht nach, es ‚richtig‘ mache; da war er ganz verlegen und wusste mir keinen Namen zu nennen! Ich sagte ihm wörtlich, ich würde jedenfalls nicht solchen Dreck dirigieren, wie er ihn alljährlich herausbringt, – darauf grinste er und sagte: ‚Sie waren eben niemals Operndirektor!‘⁷⁵³

⁷⁵² Durchschlag Typoskript mit hs. Eintragungen, CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 25.

⁷⁵³ Durchschlag Typoskript mit hs. Eintragungen, CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 25.

Viel hatte Wetzler unternommen: Zeitungsartikel veranlasst⁷⁵⁴, so auch Linis Text *Land und Leute* über das Baskenland in den *Leipziger Neuesten Nachrichten*⁷⁵⁵, zahllose Dirigenten für Übernahme des Werks interessiert, ein Filmprojekt angedacht, das sich zerschlug⁷⁵⁶, Interviews gegeben.⁷⁵⁷

Nun war er gekommen, der Tag der Wahrheit:

„Gern wäre man bereit gewesen, ihm, dem sympathischen, kenntnisreichen und fleißigen Kunstgenossen den Weg zu solchem Erfolg mit zu ebnen; guter Meinung voll sahen Viele dieser Uraufführung entgegen. Doch die Würfel fielen anders, und der Jammer des Kritikeramtes: einem Schaffenden, der ein freudig zustimmendes Ja erwartet mit der Miene des Bedauerns gegenüberzutreten zu müssen, ist mir selten so quälend zu Bewußtsein gekommen, wie an diesem Leipziger Opernabend.“⁷⁵⁸

Die Mehrheit der Kritiker, Wetzler freundlich gesinnt, konnten wie Paul Schwers ihre Enttäuschung nicht verbergen. Nach Wetzlers erfolgreichen Orchesterwerken und Liedern waren sie mit hohen Erwartungen nach Leipzig gereist, alle großen Namen der deutschen Musikkritik der späten Zwanzigerjahre: neben Schwers Adolf Aber, Alfred Einstein, Alfred Baresel, Max Marschalk, Hans Schnoor, Walter Schrenk, Adolf Weißmann, Wilhelm Weismann. Die Kritik bezog sich vor allem auf den dramatischen Verlauf, der als ausgesprochen undynamisch wahrgenommen wurde, hier Adolf Weißmann: „Man wird finden, daß die Handlung an Ereignisreichtum nichts zu wünschen übrig läßt. Freilich erst, wenn, nach 5/4 Stunden, die Sache in's Rollen gekommen ist. Aber daß sie es nicht sogleich tun dürfe, ist eben Wetzlers große Sorge. Denn er hat Besonderes mit uns vor. Er will uns mit Milieu- und Landschaftsschilderung trunken machen.“⁷⁵⁹ Der Klangrausch dieser Schilderungen, ein zentrales Anliegen Wetzlers, wie sich noch zeigen wird, wurde, wie durch Adolf Aber, allseits gewürdigt: „Wetzler kennt das moderne Orchester in allen seinen Feinheiten und seiner jeden Widerstand besiegenden Klangfülle. [...] Aber mit allem Temperament und aller Klangschönheit ist doch noch nicht viel für wirkliche Dramatik getan.“⁷⁶⁰ Insofern konnte er Wetzlers langjährige Theatererfahrung nur bedingt positiv

⁷⁵⁴ Vgl. Martin Friedland, Kölner Tageblatt, 11.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 f: 7.

⁷⁵⁵ Lini Wetzler, Leipziger Neueste Nachrichten, 15.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 f: 11.

⁷⁵⁶ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 12.7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 13); Hermann Hans an Lini Wetzler, 7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1928: 38). Letztere Briefnotiz befindet sich auf einem Brief von Panos Aravantinos an Wetzler.

⁷⁵⁷ Vgl. Alfred Baresel, Neue Leipziger Zeitung, 17.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 f: 14.

⁷⁵⁸ Paul Schwers, Allgemeine Musikzeitung (Berlin), 55. Jg., Nr. 48, 30.11.1928, S. 1284–1985, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 I: 1.

⁷⁵⁹ Adolf Weißmann, B.Z. am Mittag (Berlin), 19.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 16.

⁷⁶⁰ Adolf Aber, Leipziger Neueste Nachrichten, 20.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928h: 2.

werten: „So trägt denn auch dieses neue Werk alle Zeichen einer in allen Sätteln gerechten Opernroutine; ja, es läßt zuviel von dieser Routine erkennen. Was überhaupt an wirksamen Szenen auf der Opernbühne möglich ist, das wird man in dieser Oper finden.“⁷⁶¹ Die zeitgenössische Kritik kannte dafür ein Schlagwort: „Kapellmeistermusik“, sagen die, die sich zünftig dünken, zu Hermann Hans Wetzlers Bemühen, „überaus geschickt gemacht“.⁷⁶² Während kleinere Blätter angetan waren, mochten die Großstadtkritiker Wetzler stilistisch nicht mehr gelten lassen, zu sehr war der Geist seiner Musik im 19. Jahrhundert verhaftet: „Beinahe ein tragischer Fall, wie sich ein viel aufgeführter Orchesterkomponist in Epigontum verrennen kann, ohne irgendwie mit der derzeitigen Entwicklung der Opernkunst Fühlung zu nehmen!“⁷⁶³, so Alfred Baresel, polemischer der junge Literat Heinrich Wiegand: „Wüßte man nicht, daß Wetzler, fast ein Sechzigjähriger, auch in den letzten Jahren als Kapellmeister fungiert hätte, möchte man annehmen, er habe seit fünfzehn Jahren als ein neuer Kaspar Hauser von aller Welt abgeschlossen gelebt, nur mit der Partitur der Alpensinfonie verproviantiert, also ausgerechnet mit dem schwächsten und verwelktesten Stück aus Richard Straußens Lebenswerk.“⁷⁶⁴ Abschließend Alfred Einstein, scharfsinnig knapp und bar jeder Empathie:

„Denn das Libretto ist, wie gesagt, sehr gutes, sehr sorgfältiges Handwerk. Aber es ist auch fürchterliches Theater. Alle Ingredienzien einer Oper sind zusammengetragen und geschickt gemischt: zu geschickt für einen nicht ganz naiven Geniesser. [...]

Wetzler ist ein sehr, sehr geschickter Mann, als Kapellmeister versiert in beiden Erdteilen; er hat ein paar Orchesterpartituren geschrieben [...] Man erkennt diesen Sinfoniker, diesen Routinier des Orchesters auch in der ‚Baskischen Venus‘ auf Schritt und Tritt wieder – es ist alles von einer geradezu erstaunlichen Brillanz und Gleichmässigkeit der Mache. Der Sinfoniker ergreift mit Begierde die Gelegenheit, sich ‚auszuleben‘ [...] Das ist nun eine Oper mit viel Musik, und tatsächlich mit zu viel Musik [...] der ‚blühende‘ Monolog des Baritons, das noch ‚blühendere‘ Duett an den Aktschlüssen sind Oper, Oper, allzu erfolgstüchtige Oper. Ein geschickter Musiker, kein feiner Musiker. Auch er holt es, wo er es braucht. Am liebsten würde er musizieren wie Richard Strauss der Schnabel gewachsen ist; aber den grossen Mut zur Trivialität kann sich nur der Meister selber leisten. So wird die Melodik gewundener, die

⁷⁶¹ Adolf Aber, Leipziger Neueste Nachrichten, 20.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928h: 2.

⁷⁶² Fritz Balthasar, Berliner Börsen-Courier, Nr. 544, 19.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1828: g: 12.

⁷⁶³ Alfred Baresel, Thüringer Allgemeine Zeitung (Erfurt), 21.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 i: 3. Baresel schrieb für diverse Zeitungen verschiedene Fassungen.

⁷⁶⁴ Heinrich Wiegand, Leipziger Volkszeitung, 20.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 h: 8.

Harmonik komplizierter, auch das hat viel Arbeit gekostet. [...] Eine richtige Oper; aber eine ganz ehrgeizlose und im Grunde unkünstlerische Oper.“⁷⁶⁵

Wetzler war schockiert:

„Die Wirkung der Berliner Kritiken ist für uns *ganz katastrophal*; Theater die die Venus definitiv angenommen haben, ziehen sich zurück, und einige grosse Theater die einen Platz für die diesjährige Aufführung in ihrem Spielplan freigelassen hatten, erklären jetzt ganz offen, dass sie, angesichts der Berliner Kritiken, meine Venus unmöglich aufführen können; das ist eine Schädigung, die garnicht mehr gut zu machen ist. Wir sind in einer verzweifelten Lage, und tragen jetzt eine Schuldenlast von vielen Tausenden Mark, – lediglich die Folge der Berliner Kritiken. Ich habe zwar eine Menge ganz glänzender Kritiken aus anderen Städten, aber die Intendanten legen lediglich Wert auf die Berliner Presse. Inzwischen wird die Bask. Venus in Leipzig vor ausverkauften Häusern weiter gegeben. Die ganze Sache ist uns ein Rätsel!“⁷⁶⁶

Die Zeit war an Lini und Wetzler vorbeigegangen, sie witterten indessen Verrat. So soll Brecher die Hamburger Kritiker Chevalley und Pfohl, Vertraute aus der Vorkriegszeit, die bestimmt wohlwollend geschrieben hätten, davon abgehalten haben, zur Premiere zu reisen.⁷⁶⁷ Zudem soll Brechers Frau⁷⁶⁸ auf ihren regelmäßigen Reisen nach Berlin die dortigen Musikkritiker negativ beeinflusst haben.⁷⁶⁹ Schließlich soll laut Brecher „ein Connex ‚Brecher-Wiegand‘“ bestanden haben – Heinrich Wiegand, Urheber der schärfsten Polemik mit dem Kaspar Hauser-Vergleich.⁷⁷⁰

Der Schaden war enorm. Der prominenteste Intendant, der auf die Übernahme verzichtete, war Clemens von Franckenstein, in seinem Urteil mit den Kritikern, die das Werk schon aus dem Klavierauszug kannten, vollkommen übereinstimmend.⁷⁷¹ Fünf Bühnen nahmen das

⁷⁶⁵ Alfred Einstein, Berliner Tageblatt, 19.11.1928, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 15.

⁷⁶⁶ Wetzler an Frau Belli, Köln, 4.12.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 21).

⁷⁶⁷ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, undatiertes Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920/29: 30: 27) Max Brockhaus streute sogar das Gerücht, Chevalley sei von Brecher gekauft: „[...] he (Brockh.) has the impression that Brecher finances Chevalley's Musikzeitung, since it is read very little, and could not possibly ‚pay‘.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Leipzig-Berlin, 9.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 3).

⁷⁶⁸ Gertrud Deutsch (1894–1940), Tochter des Industriellen und Mitbegründers der AEG, Felix Deutsch (1858–1928).

⁷⁶⁹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 3.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1929: 2).

⁷⁷⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Niendorf, 22.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 13: 1).

⁷⁷¹ „Nach reiflicher Ueberlegung und nach gründlicher Aussprache mit Prof. Knappertsbusch und den anderen künstlerischen Vorständen, die sich alle mit Ihrer Oper befasst haben, muss ich Ihnen leider mitteilen, dass ich Ihr Werk zu Aufführung in München nicht annehmen kann. Zugegeben, dass man es besser inszenieren kann, als dies in Leipzig geschehen ist, aber selbst mit einem schöneren Sonnenaufgang und sonstigen Verbesserungen wäre Ihre Oper nicht wirklich lebensfähig. Dies ist mir beim Anhören des Werkes in Leipzig vollständig klar geworden. Es liegt vor allem am sujet. Bei der Lektüre freut man sich über poetische Schönheiten des Buches, bei der Aufführung aber muss man feststellen, dass keine Bühnenwirkung vorhanden ist. Dass Ihr Werk Dr. Muck beim Vorspielen gut gefallen hat, kann ich wohl begreifen. Mir ist es damals in Köln ebenso gegangen

Stück schließlich an: in der selben Spielzeit Duisburg, im Rahmen des Tonkünstlerfests, in den folgenden Bremen, die alten Heimstätten Köln und Lübeck sowie fünf Jahre später Basel; dazu kamen zwei Aufführungen 1930 in Rom. Zahllose weitere Theater hatte Wetzler mit persönlichen Besuchen bei Kapellmeistern und Direktoren zu gewinnen versucht, zu den Proben all der Neuinszenierungen reiste er, wie schon in Leipzig, jeweils frühzeitig an, mit einem gewissen Hang zur Kontrolle, so in Lübeck: „Ich bin immer ungefähr gleichzeitig in 3 Probezimmern, – einfach toll! [...] Es gehört schon ein Stück Selbstverläugnung dazu, at my time of life, so eine Sklavenarbeit zu thun“.⁷⁷² Als Lini im Februar 1930 in Arosa bei einem Skiunfall einen Beinbruch mit anschließender „Thrombose und mehrere[n] Embolien“⁷⁷³ erlitt, war er in Köln beschäftigt: „[...] wenn Du mich brauchen solltest, so telegraphiere, aber, offen gesagt, *jetzt* bin ich hier *überall sehr* nötig, und meine Vorschläge werden allseitig *willig* acceptiert.“⁷⁷⁴

Mit diesem Unfall war die Phase der Zusammenarbeit der Eheleute beendet. Trotz der ernüchternden Bilanz der *Baskischen Venus* hatten sie sich noch an ein neues Opernprojekt gewagt, basierend auf Linis Bearbeitung von Goldonis *Le baruffe chiozzotte*.⁷⁷⁵ Wetzler kommentierte im Sommer 1929 von Capri aus: „Der Charakter der Musik schwebt mir jetzt deutlich vor, aber es wird furchtbar schwer sein zu komponieren, mit den unzähligen Prestissimo-Noten und den vielen Fugatos, die sehr witzig wirken müssen. Es muss ein richtiges, venetianisches Volksstück werden, mit unglaublich viel accentiertem Geschnatter.“⁷⁷⁶ Zwei Monate später, in Kampen auf Sylt – Lini weilte mit Menny Bing in Vulpera im Unterengadin –, erhielt Wetzler Anregung zu einem Projekt, das sich als tragfähiger erweisen sollte. Wiederholt durfte er sich dort zu den Gästen des unterdessen zu Weltruhm aufgestiegenen Geigers Bronislaw Hubermann zählen, mit dem er einst in Riga und im Anschluss in der Berliner Philharmonie musiziert hatte: „Huberman lud mich für einen der nächsten Tage zum luncheon ein; er redete *sehr* auf mich ein, ein Violinstück mit Orchester, – etwa 15 bis 20 Minuten für ihn zu schreiben; das möchte ich auch sehr gerne thun, – es wäre sehr praktisch; er würde es in *einer* Saison mehr als 100 Mal spielen.“⁷⁷⁷

und ich schätze nach wie vor die vielen schönen Sachen, die in Ihrer Partitur enthalten sind.“ Clemens von Franckenstein an Wetzler, München, 30.1.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1929: 60).

⁷⁷² Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 5.11.1930 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1930: 73).

⁷⁷³ Wetzler an [Freya] Hoesch, 26.3.1930 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1930: 3).

⁷⁷⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler (Davos), Köln, 16.2.1930 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1930: 6).

⁷⁷⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 6.6.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 41).

⁷⁷⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 7.6.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 42).

⁷⁷⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler (Sils-Baselgia), Kampen (Sylt), 20.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 76).

Wetzler ließ sich Zeit. Das Violinkonzert, das sich daraus entwickelte, erlebte erst drei Jahre später als *Symphonie concertante* in der „Berliner Funkstunde“ mit Gustav Havemann als Solisten seine Uraufführung.⁷⁷⁸ Vorerst war der Schaffensdrang gehemmt, die *Baskische Venus* hatte ihre Spuren hinterlassen: „Wir haben allen Grund ängstlich zu sein, da in unserem Leben doch alle grossen Sachen uns durch die Finger geschlüpft sind, und kaum ein einziger meiner ehrlichen Erfolge zu etwas geführt hat, – im Gegenteil: es gab doch fast stets einen greulichen Kladderadatsch darnach“⁷⁷⁹, schrieb Wetzler im Juli 1929 an seine Frau. Das Gedicht 1929, eine Rekapitulation zu Weihnachten 1929, ein Jahr nach der Uraufführung der *Baskischen Venus*, nahm die Zäsur vorweg, die Linis Skiunfall im Februar 1930 markierte:

1929.

It's Christmas Eve!
I fret and grieve, –
I feel and know't,
I'll ne'er be a poet.

I still have pluck,
But lever luck,
(Excepting once,
I, foolish dunce,
In days of gore
The „grosse Loos“ I homeward bore),
That's compensation royal
For endless toil,
For endless plagues
And bad heart-aches.
Howe'r the other party
Will justly say: You smarty, –
Where do I come in
In this so-called „Gewinn“?

I admit, for you 'twas a business,
But let's forget it for once this Xmas.
Let's keep up fight,
Enjoy each bright
And shining hour
The Fates decree
For you and me.
Perhaps some day
The tables may
Be turned,
And wages earned
For all our pain
And endless strain.
Let's hope, some day
I'll be able to say:
Out of all past fray
Now truly you may
Forget all strife,
Begin a new life,
Let „music“ be hanged,
And at last rejoice
As my Queen of a lordly Rolls-Royce.⁷⁸⁰

5. Schweiz

Die Werbefahrten für die *Baskische Venus* führten Wetzler im Sommer 1930 nach Basel, wo er für 1933 die Annahme des Werks erwirken konnte⁷⁸¹, und weiter nach Zürich zu Volkmar Andreae⁷⁸², mit dem *Baskischen Tanz* und weiteren Orchesterwerken⁷⁸³, nebenbei mietete er

⁷⁷⁸ „Berliner Funkstunde“, 14.6.1932.

⁷⁷⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Duisburg, 9.7.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 50).

⁷⁸⁰ Autograph: CH-Zz, Mus NL 145: Afc 12.

⁷⁸¹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 18.8.1930 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1930: 31).

⁷⁸² Volkmar Andreae (1879–1962), Schweizer Dirigent und Komponist, von 1906 bis 1949 Dirigent des Tonhalle-Orchesters Zürich.

⁷⁸³ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 23.8.1930 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1930: 35).

sich in Maximilian Bircher-Benners⁷⁸⁴ Sanatorium *Lebendige Kraft* ein⁷⁸⁵: „I am having Luftbäder, Regenbäder, Bettlichtbäder, and Rohkostdiet with Zulagen.“⁷⁸⁶ Mit Birchers Sohn ergab sich eine Freundschaft: „Vorgestern verlebte ich einen sehr netten Nachmittag bei Dr. Franklin Bircher⁷⁸⁷ in seinem neuen Haus, – ich spielte allerlei auf seinem Steinway. Seine Frau⁷⁸⁸ ist Komponistin, und ich wurde sehr herzlich aufgenommen.“⁷⁸⁹ Anlässlich eines zweiten Aufenthalts bei Bircher hörte er am 27. Januar 1931 Volkmar Andreae im Konzert⁷⁹⁰, zwei Tage zuvor traf er Paul Trede⁷⁹¹, zu dieser Zeit Direktor des Zürcher Stadttheaters, und Othmar Schoeck⁷⁹²: „In the evening I was the guest of Trede’s in their box at the [...], – sehr langweilig und total undram[atisch]⁷⁹³ [...] a short talk with Schoeck, – er roch s[...] Alkohol. Heute nachmittag bin ich bei Tre[de] zum Thee eingeladen.“⁷⁹⁴ Zwei Wochen später erhielten die beiden *Venus*-Komponisten Schoeck und Wetzler Gelegenheit zum ausführlichen Austausch:

„Gestern verlebte ich einen sehr netten Nachmittag bei Othmar Schoeck. Er ist der musikal. Heros der Schweiz, und jeder Mensch scheint Angst vor ihm zu haben, – ich merkte das mehrere Male; – ich hatte den bestimmten Eindruck, dass die Leute fürchten, meinen ‚Venus-Konkurrenten‘ zu verschnupfen, wenn sie was von mir aufführen. Ich nahm daher den Stier bei den Hörnern, und machte Schoeck meine Visite. Er nahm mich wirklich sehr freundlich auf, und sprach mit aufrichtiger Bewunderung von Deiner Dichtung; – als besonders glücklich, lobte er Deine Gestaltung des Gastes, und meinte, das Ganze müsse eine sehr gute Wirkung haben. Er sagte, wir machten uns gar keine Konkurrenz, indem jeder von uns den Stoff von einem entgegengesetzten Gesichtspunkt aus gestaltet habe, – er, rein lyrisch, während Du Dich,

⁷⁸⁴ Maximilian Oskar Bircher-Benner (1867–1939), Arzt.

⁷⁸⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler (Villabassa), Zürich, 19.8.1930 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1930: 32).

⁷⁸⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 21.8.1930 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1930: 33).

⁷⁸⁷ Franklin Emil Bircher (1896–1988), Arzt.

⁷⁸⁸ Hedwig Bircher-Rey (1900–1991).

⁷⁸⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 25.8.1930 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1930: 36).

⁷⁹⁰ „I heard Andreae conduct *Heldenleben* on Tuesday, – quite wretched in every way, – wrong tempi, and such a lack of temperament and Suggestionskraft, that he succeeded in making this work (which runs by itself, if you only have pressed th button once) sound like 3 cents. I consequently did nothing further to encourage him to do the Basque dance, which would unquestionably be a first-class catastrophe, unless I were at the rehearsals, – which would be a risky thing, since Andreae is a little tin-jesus, ‚perfection‘ in himself, and not to be artistically influenced.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 29.1.1931 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1931: 15).

⁷⁹¹ Paul Trede (1878–1961), Opernsänger, Schauspieler, Intendant, 1921–1932 Intendant des Zürcher Stadttheaters.

⁷⁹² Othmar Schoeck (1886–1957), Schweizer Komponist und Dirigent.

⁷⁹³ Wetzlers Kommentar betrifft Othmar Schoecks dramatische Kantate *Vom Fischer un syner Fru* op. 43, die am 24. Januar 1931 zur Zürcher Erstaufführung gelange. Im Vorfeld hatte Wetzler diesen Besuch angekündigt: „Heute Abend hat mich Trede in seine Loge zur Schweizer Premiere der neuen Oper von Schoeck eingeladen, – das ist hier in Zürich eine grosse Sache, da S. hier sehr beliebt ist.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 25.1.1931 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1931: 11). Die Zürcher Premiere fand am 24. Januar 1931 unter Robert Kolisko statt, zusammen mit *Don Ranudo*, Wetzlers Bericht bezieht sich jedoch auf eine Aufführung vom 25. Januar 1931.

⁷⁹⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, Zürich, 26.1.1931 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1931: 12). Dem Briefblatt sind zwei Ecken abgeschnitten, daher die fehlenden Textstellen.

an die Novelle haltend, das Dämonische betont hast. Ich spielte ihm den Tanz und Assisi vor. Ersterer gefiel ihm sehr gut, – besonders das misterioso, – aber von Assisi, dass ihn viel mehr ansprach, war er begeistert; er sagte, die Vogelpredigt (die ich ihm 2 Mal vorspielen musste) sei inspiriert, und das Ganze sei durchaus sehr meisterhaft und eigenartig. Wenn irgend möglich, will er Assisi in seinen Orchesterkonzerten in St. Gallen dirigieren.⁷⁹⁵ Dann spielte er mir noch neue eigenartige Lieder von sich vor, und wir schieden als die besten Freunde. Dieses Zusammentreffen wird mir vielleicht den Weg in die Schweiz eröffnen.⁷⁹⁶

Gleichzeitig mit Lini's Skiunfall in Februar 1930 hatte sich zwischen Wetzler und Annaliese von Nicolai⁷⁹⁷ aus Mannheim, der kulturell einflussreichen der Gattin des Mannheimer Bankiers Eduard von Nicolai⁷⁹⁸, eine Nähe ergeben, die die Depressionszustände Lini's verschärften. Wetzler mied die eheliche Zweisamkeit im Kölner Haus, im Herbst 1931 gaben sie den gemeinsamen Haushalt auf⁷⁹⁹, Wetzler zog nach Brissago, zur Miete bei Annaliese von Nicolai's Eltern in der „Villa dei Fiori“, Lini wohnte abwechselungsweise in Kliniken, Sanatorien und bei ihren Schwestern in Berlin und Saarbrücken. Wetzler machte verschiedene Gründe geltend für den Wechsel von der Metropole Köln in das entlegene Brissago: „infolge der wirtschaftlichen Notlage“⁸⁰⁰, da Brissago gut für „angegriffene Nerven“ sei⁸⁰¹, „um [...] in Ruhe komponieren zu können“⁸⁰². Dort konnte er am 19. Januar 1932 das geplante Violinkonzert vollenden, die *Symphonie concertante* op. 15. Am 14. Juni 1932 erfolgte die Uraufführung unter seiner Leitung in der „Berliner Funkstunde“, mit Gustav Havemann als Solisten.

Lini wünschte sich, wieder zusammenleben zu können, gerne in Basel. Dieser Entscheid wurde Wetzler von den Ärzten abgenommen; sie rieten dringend davon ab.⁸⁰³ Wetzler zog dann im Herbst 1932 allein nach Basel. Seiner Cousine Florence Bassermann-Rothschild⁸⁰⁴ gegenüber machte er künstlerische Gründe geltend:

„[Ich] will [...] Dir mitteilen, dass im November im Basler Stadttheater eine Privataudition einiger Szenen aus der ‚Baskischen Venus‘ mit Klavier (am Flügel der Komponist) stattgefunden hat. Im

⁷⁹⁵ Es sind keine Aufführungen durch Schoeck nachgewiesen.

⁷⁹⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, „on the train“, 14.2.1931 (CH-Zz, Mus NL145: Baa 1931: 33).

⁷⁹⁷ Annaliese von Nicolai, geb. Dehne, 1917 Heirat mit Eduard von Nicolai.

⁷⁹⁸ Eduard August Heinrich Julius von Nicolai (1888–1965), Bankier, Beamter im Badischen Staatsministerium.

⁷⁹⁹ Vgl. Wetzler an José Eibenschütz, Brissago, 26.3.1932, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1932: 275).

⁸⁰⁰ Wetzler an Henri Hinrichsen, Brissago, 24.7.1932, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1932: 70).

⁸⁰¹ Hermann Hans Wetzler „an den Officio Centrale Forestieri Bellinzona“, Brissago, 28.8.1932, Entwurf (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1932: 14).

⁸⁰² Hermann Hans Wetzler „an den Officio Centrale Forestieri Bellinzona“, Brissago, 28.8.1932, Entwurf (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1932: 14).

⁸⁰³ Vgl. Wetzler an „Annie“ [Annaliese von Nicolai], Basel, 26.8.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 176).

⁸⁰⁴ Florence Bassermann-Rothschild (1863–1942), Pianistin.

Anschluss daran wurde meine Oper am Basler Stadttheater angenommen. Es interessieren sich alle möglichen Menschen für Deinen missratenen Vetter und man hat mich überredet meinen Tessiner Wohnsitz um eine Oktave höher nach Norden zu transponieren. Nun sitze ich in Basel in zwei Zimmerchen und arbeite fleissig. Was nun weiter mit mir werden wird, wissen die Götter.⁸⁰⁵

Die Sorgen um die psychische Erkrankung seiner Frau, zudem „entsetzliche finanzielle Verluste“⁸⁰⁶ auf Wertpapieren in Deutschland und den USA bestimmten den Alltag mehr als der politische Wechsel nördlich der Grenze: „Was Du mir über die neue Bewegung schreibst, hat mich sehr interessiert. Ich selbst habe gar keine Zeit, mich um diese Fragen zu können und konzentriere mich ganz auf meine Arbeit [...]“⁸⁰⁷ Er musste Geld verdienen. Um nicht „allmonatlich immer vom eingeschrumpften Rest [s]einer Ersparnisse regelmässig Geld abhebe[n]“ zu müssen⁸⁰⁸, bewarb er sich an der Universität Basel für eine Vortragsreihe⁸⁰⁹, daneben auch für einen „Dirigentenposten“ an der Charlottenburger Oper.⁸¹⁰ Lini's Gemütszustand verschlechterte sich: „Wie es mit Hermann und mir wird, weiss ich nicht. Wünsche mir, dass er zur Vernunft komme, sonst ist es aus mit mir.“⁸¹¹ Die Basler Erstaufführung der *Baskischen Venus* vom 6. November 1933 geriet zum tragischen Ereignis. Eben von einem Aufenthalt bei seiner neuen Sekretärin Doris Oehmigen in Ascona zurückgekehrt⁸¹², erreichte Wetzler am Tag der Premiere die Nachricht vom Tod seiner Frau; sie hatte sich in Wiesbaden das Leben genommen.

„Die äusseren Umstände in Basel waren für mich auch höchst schmerzlich. Der Regisseur musste wegen Krankheit seiner in Pilsen lebenden Frau seine Arbeit unterbrechen; der erste Kapellmeister Becker⁸¹³ wurde plötzlich schwer nierenkrank und man bat mich, für ihn einzuspringen und die Oper am 6. November zu dirigieren, was für mich besonders schwierig war, da ich sie nicht einstudiert hatte und alles noch nicht sicher sass. Vor einiger Zeit stürzte ich vom Rad und zerriss mir die Bänder der rechten Hand. Wenige Tage vor der Aufführung, als ich den Sängern das baskische Ballspiel vormachen wollte, fiel ich so unglücklich auf die linke Hand, dass eine Knochensplinterung stattfand. Ausserdem habe ich noch so heftige Ischiasschmerzen, dass ich mich kaum aufrecht halten kann. Im letzten Moment kam dann noch die Nachricht aus Wiesbaden und Sie können sich vorstellen, wieviel Aufwand an Energie es bedurfte unter diesen Umständen meine schwierige Oper zu dirigieren. Der Theater-Direktor und die

⁸⁰⁵ Wetzler an Florence Bassermann-Rothschild, Basel, 23.1.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 177).

⁸⁰⁶ Wetzler an Dominicus Maria Gickler, Basel, 27.6.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1933: 26).

⁸⁰⁷ Wetzler an Jan Dahmen, Basel, 12.4.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1933: 25).

⁸⁰⁸ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Basel, 13.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 1).

⁸⁰⁹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Basel, 13.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 1).

⁸¹⁰ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Basel, 13.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 1).

⁸¹¹ Lini Wetzler an Carl Dienstbach, Berlin, 27.3.1933 (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1933: 25a).

⁸¹² Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Ascona, 25.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 3).

⁸¹³ Gottfried Becker (1879–1942), deutscher Dirigent, 1909–1915 und 1919–1928 Erster Kapellmeister, 1928–1951 musikalischer Oberleiter am Stadttheater Basel.

Kommission baten mich aufs Dringendste, sie nicht im Stich zu lassen und so habe ich die Aufgabe durchgeführt.⁸¹⁴

Zur Trauer paarte sich ein beispielloser Tatendrang. Wetzler hegte Pläne für ein Streichquartett⁸¹⁵, ein Magnificat⁸¹⁶, ein Klavierkonzert, das er selbst spielen wollte.⁸¹⁷ Zu diesem Zweck begann er wieder zu üben: „In spite of my tender age I am striking out on the career of the piano-banger with pretty respectable results.“⁸¹⁸ Im Sommer 1934 besuchte er „out of a sense of musical cleanliness“⁸¹⁹ einen Meisterkurs in Wiesbaden bei Karl Leimer⁸²⁰ und dessen Schüler Walter Giesecking⁸²¹: „I am occupied so much with Leimer and Giesecking, that there's no possibility of doing anything else. Leimer is *most* severe with me, and treats me as if I were 9 years of age, – however, I am improving.“⁸²² Ein einziges Engagement hatte er als Solist mit Orchester erwirken können, für Beethovens G-Dur-Konzert, am 26. März 1934 in Baden-Baden⁸²³, daneben einige Rezitals. Als Konstante der Basler Zeit entpuppte sich dagegen die Vortragstätigkeit.

Thomas Mann

Früh im Jahr 1933 hatte ihn eine erste Anfrage durch die Universität Basel erreicht:

„You can imagine my astonishment when the Basel University invited me to give a course of nine lectures on the following subject. Die Symphonie. Grundsätzliches zur Interpretation der klassischen Symphonie. Struktur, Wesen der Orchestration, Erlebnis. Erläuterungen am Klavier.

Nothing was ever further from my thoughts! I honestly did my best in trying to convince the professors that I am an illiterate idiot. (You know that my wonderful education was acquired between my 6th and 9th year at Ogden and at Mr. Lauth's school at Chicago). I also called attention to my stammering, – which is rather a pleonasm [...].“⁸²⁴

Wetzler hielt die Reihe von 9 Vorträgen im Zeitraum April bis Juni 1933 an der Volkshochschule Basel.⁸²⁵ Als Ausländer durfte er in der Schweiz nichts verdienen⁸²⁶, er

⁸¹⁴ Wetzler an [Alice] Schiff, Basel, 21.11.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 112).

⁸¹⁵ Vgl. Wetzler an Agnes Engelhard-Stieglitz, Basel, 27.2.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 46).

⁸¹⁶ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 5.8.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 7).

⁸¹⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Basel, 13.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 1).

⁸¹⁸ Wetzler an Selma Schubart-Stieglitz, Basel, 28.2.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 151).

⁸¹⁹ Wetzler an Bertha Rudolph, undatiertes Brieffragment (CH-Zz, Mus NL 1934/37: 39: 5).

⁸²⁰ Karl Leimer (1858–1944), deutscher Pianist.

⁸²¹ Walter Giesecking (1895–1956), deutscher Pianist.

⁸²² Wetzler an Doris Oehmigen, 26.7.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 12).

⁸²³ Konzertprogramm, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1934: 7.

⁸²⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 3.3.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1930/43: 1).

⁸²⁵ Die Vortragstexte sind nur teilweise erhalten. Vgl. dazu CH-Zz, Mus NL 145: Afb 5: 1–4.

⁸²⁶ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 20.12.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 110).

erhielt pro Vorlesung 20 Franken.⁸²⁷ Eine zweite Reihe von Vorlesungen, diesmal zu Beethoven, sagte er für das Sommersemester 1935 zu. Prominentester Leser einiger dieser Texte und womöglich auch Hörer war Thomas Mann. Die beiden kannten sich bereits von einer Begegnung im Sommer 1927 am Strand auf Sylt, als Wetzler noch mitten in der Komposition der *Baskischen Venus* steckte:

„[...] einzig und allein mit Menschen, die entweder feinsten Takt (den man bekanntlich ebenso bei dem bescheidensten Bauersmann, wie bei dem gebildetesten Menschen finden kann), oder Kultur im weitesten Sinn, besitzen, kann man ganz frei sprechen ohne dabei Gefahr zu laufen, dass sie einem einen Strick aus einem ‚sachlichen‘ Wort drehen. Das habe ich heute Vormittag wieder in meiner recht intensiven Unterhaltung mit Thomas Mann erfahren. Es goss hier nämlich in Strömen, und da es mich wenig reizte, 1¼ Stunden weit im Regen zu rennen um ein Wellenbad nehmen zu können, fuhr ich morgens wieder nach Kampen, wo ich bei Wind und Regen in stürmischen Wellen am offiziellen Badestrand vor Augen der Badewärter einen herrlichen Plunge hatte. Dort traf ich wieder Mann; er war wieder ganz charmant mit mir, und wird mich morgen, wenn das Wetter nicht gar zu arg ist, in List besuchen. Ich hatte meinen ‚guten Tag‘, und liess, angeregt durch die topics of our conversation, allerlei Ideen von mir los, wobei ich erfuhr, dass ich öfters viel differenzierter dachte als er, und manche Gedanken, die mir als sehr natürlich u. selbstverständlich vorkommen, erst noch, quasi dozierend, erläutern musste, bevor er erfasste was ich meinte. So sagte ich z. B.: Nur ein Idiot kann von ‚Wagnerstyl‘ sprechen, – es gäbe einen Tristanstyl, einen Meistersingerstyl, einen Nibelungenstyl, etc., aber bei solchen wandelbaren Genies wie Wagner, Beethoven, Shakespeare, sei der Ausdruck ‚Wagnerstyl‘ oder ‚Beethovenstyl‘ deplaciert. Ich erläuterte das an verschiedenen Beispielen, und sagte, wie undenkbar es z. B. sei, die langsamen Sätze zweier verschiedener Beethovenschen Symphonien zu substituieren, – wies dann auf die krassen stylistischen Gegensätze zwischen Romeo, Lear, Caesar, etc. hin. Daraufhin sagte Mann: Ja, man erkennt aber doch sofort, wenn etwas von Wagner ist, – folglich könne man daher wohl von einem ‚Wagnerstyl‘ sprechen. Daraufhin sagte ich: was man als Wagnerisch oder Beethovenisch erkenne, sei der Wille, oder, populär gesprochen: die Persönlichkeit eines solchen Genius; unter Styl verstände ich den Geist und die Technik, die das Charakteristische eines speziellen Werkes ausmachen. So gab’s noch andere Fälle in unserer Konversation. [...] Es ist zu komisch: ich bin doch wahrhaftig nicht gerade ein Held mit dem Wort, und von logischer oder dialektischer Schulung habe ich leider keinen Schimmer von einer Ahnung, – nichts ‚destotrotz‘, habe ich heute das Argumentieren mit spielender Leichtigkeit dominiert. Der ‚Ton‘ unserer Disputationen war natürlich höchst charmant, und aus dem Umstand, dass er wieder von selbst davon sprach, uns in Cöln zu besuchen, muss ich annehmen, dass ich ihm nicht missfallen habe.“⁸²⁸

Dieser Bericht zeigt exemplarisch Wetzlers Bezug zur Außenwelt: So war er sich seiner Unzulänglichkeit angesichts der geistigen Größe Thomas Manns durchaus bewusst.

⁸²⁷ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 3.3.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1930/43: 1).

⁸²⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 49).

Gleichzeitig schaffte er es aber nicht, die Argumente seines Gegenübers anzunehmen und zu reflektieren.

In der Schweizer Isolation kreuzten sich ihre Wege mehrmals. Am 27. April 1934 notierte Mann: „Brief von dem Komponisten Wetzler aus Ascona über den Baseler Wagner-Vortrag.“⁸²⁹ In einem entsprechenden Entwurf hatte Wetzler notiert: „Ich hatte die Empfindung, dass Ihre Gedankengänge in Basel auf fruchtbaren Boden gefunden haben, und es war nötig, in diesen Zeiten der Begriffsverwirrung in Sachen der Kunst auf den Kernpunkt bei Wagner klipp und klar hinzuweisen.“⁸³⁰ Am 2. Oktober 1935 besuchten die beiden gemeinsam nahe Zürich ein Privatkonzert von Marcel Dupré: „3 Uhr von dem Komponisten Wetzler per Auto abgeholt nach Zumikon in das hübsche Haus des reichen Grumbach“⁸³¹ zur Einweihung der Orgel, die vor größerem Kreis von dem Pariser Organisten Dupré glänzend gespielt wurde. [...] Diktierte Wetzlern eine Phrase für einen Aufsatz über Bach.“⁸³²

Die Vortragsmanuskripte, die Wetzler Mann zukommen ließ, kommentierte dieser in zwei längeren Briefen, so am 4. Juni 1935, im Tonfall zugeschnitten auf Wetzlers individualistische Art der Auffassung: „Ich danke Ihnen sehr und beglückwünsche Sie aufrichtig: es sind ungewöhnlich schöne, interessante Arbeiten und besonders die über Tonsymbolik hat mich gefesselt und stimuliert, – ich höre solche Interna und Intimitäten, oder besser gesagt: Heimlichkeiten über Musik so gern.“⁸³³

Es ist ein offenes Geheimnis, dass Thomas Mann Wetzler ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Wetzler diene neben berühmteren Zeitgenossen wie Theodor Wiesengrund-Adorno als Vorlage für die Figur des Musiklehrers Wendell Kretzschmar im Roman *Doktor Faustus*. Die Thomas Mann-Forschung kennt oberflächlich die Querbezüge.⁸³⁴ Woher aber Peter de Mendelssohn, der Herausgeber von Thomas Manns Werken und Tagebüchern, wusste, dass Wetzler ein Stotterer war, bleibt ein Geheimnis.⁸³⁵ Er muss es aus mündlicher Überlieferung

⁸²⁹ Thomas Mann, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1977, S. 399.

⁸³⁰ Wetzler an Thomas Mann, Ascona, 10.4.1934, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 104). Wetzler bezieht sich auf einen Vortrag, den Thomas Mann am 21. März 1934 auf Einladung des PEN-Clubs in Basel gehalten hatte: *Leiden und Größe Richard Wagners*, derselbe Text, dessen kontroverse Rezeption ein Jahr zuvor in München Thomas Mann zur Emigration bewogen hatte. Wetzlers Brieftext, der im Weiteren ausschließlich von musikalischen Fragen handelt, legt die Vermutung nahe, dass ihm die politische Vorgeschichte des Essays unbekannt war.

⁸³¹ Edgar-Joachim Grumbach.

⁸³² Thomas Mann, *Tagebücher 1935–1936*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1978, S. 183.

⁸³³ Thomas Mann an Wetzler, Küsnacht, 4.6.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bem 14). Der vollständige Wortlaut der Briefe ist im Anhang wiedergegeben.

⁸³⁴ Vgl. dazu Walter Windisch-Laube, *Thomas Mann versus Franz Schreker?*, in: Eckhard Heftrich / Thomas Sprecher (Hrsg.), *Thomas Mann Jahrbuch 7/1994*, S. 71–122, besonders S. 111.

⁸³⁵ So schrieb de Mendelssohn im Nachwort: „Wetzler stotterte tatsächlich, was Thomas Mann wusste.“ Vgl. dazu Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn. Erzählt von einem*

erfahren haben. Außer Wetzlers eigenen Briefen und dem einen von Franckenstein legen keine schriftlichen Dokumente Zeugnis davon ab.⁸³⁶ Jedenfalls bildet Wetzlers Stottern mehr noch als die amerikanische Herkunft das wichtigste Ingrediens in Manns literarischem Porträt. Selbst wenn dieser Wetzlers Sprachfehler überzeichnet hat, wird immer noch in einem erschütternden Maß anschaulich, mit welchen Kommunikationshemmungen Wetzler zu kämpfen hatte. Er selbst thematisierte es oft in seinen Briefen am Rand, das Stottern gehörte zu seinem Alltag wie die Schlaflosigkeit. In *Doktor Faustus* sind Kretzschmars/Wetzlers Schweizer Vorlesungen von 1933/35 an den unscheinbaren Ort „Kaisersaschern“, fern des städtischen, ja zivilisierten Lebens verlegt, Zuhörer bleiben demzufolge aus. In diesem freudlosen Rahmen schildert Mann eine ‚Performance‘ Wetzlers:

„Von unscheinbarem Äußeren, ein untersetzter Mann mit Rundschädel, einem gestutzten Schnurrbärtchen und gern lachenden braunen Augen von bald sinnendem, bald springendem Blick, hätte er für das geistige, kulturelle Leben von Kaisersaschern einen wahren Gewinn bedeuten können, wenn eben ein solches Leben überhaupt vorhanden gewesen wäre. Sein Orgelspiel war gelehrt und prächtig, aber an den Fingern einer Hand waren diejenigen herzuzählen, die es in der Gemeinde zu würdigen wußten. Immerhin zogen die frei zugänglichen nachmittäglichen Kirchenkonzerte, bei denen er Orgelmusik von Michael Praetorius, Froberger, Buxtehude, und natürlich Sebastian Bach, auch allerlei kuriose und genrehafte Kompositionen aus der Epoche zwischen Händels und Haydns Blütezeiten zum Besten gab, eine ziemliche Menge an, und Adrian und ich wohnten ihnen regelmäßig bei. Ein völliger Fehlschlag dagegen, wenigstens äußerlich gesehen, waren die Vorträge, die er im Saal der ‚Gesellschaft für gemeinnützige Tätigkeit‘ eine Saison hindurch unverdrossen abhielt, und die er mit Erläuterungen am Klavier, dazu mit Kreide-Demonstrationen auf der Staffelei-Tafel begleitete. Ein Mißerfolg waren sie erstens, weil unsere Bevölkerung für Vorträge grundsätzlich nichts übrig hatte, zweitens weil seine Themen auch noch wenig populär, vielmehr kapriziös und ausgefallen waren, und drittens, weil sein Stotterleiden das Zuhören zu einer aufregenden und klippenvollen Fahrt machte, beängstigend teils, teils zum Lachen reizend und geeignet, die Aufmerksamkeit von dem geistig Gebotenen völlig abzulenken und sie in ein ängstlich gespanntes Warten auf das nächste konvulsivische Festsitzen zu verwandeln.

Es war ein besonders schwer und exemplarisch ausgebildetes Stottern, dem er unterlag, – tragisch, weil er ein Mann von großem, drängendem Gedankenreichtum war, der mitteilenden Rede leidenschaftlich zugetan. Auch glitt sein Schifflein streckenweise geschwind und tänzelnd, mit der unheimlichen Leichtigkeit, die das Leiden verleugnen und in Vergessenheit bringen möchte, auf den Wassern dahin; aber unfehlbar von Zeit zu Zeit, mit Recht von jedermann fortwährend gewärtigt, kam der Augenblick des Auffahrens, und auf die Folter gespannt, mit rot anschwellendem Gesicht, stand er da: sei es, daß ein

Freunde, Frankfurt a. M. 1980 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Peter de Mendelssohn [Band 6]), S. 701.

⁸³⁶ Die einzige Person, Ursula Siegfried-Nägeli, die Wetzler im Kindesalter noch kannte und von seiner letzten Lebensgefährtin Doris Oehmigen, ihrer Großtante, zahllose Erzählungen über Wetzler erhalten hatte, weiss auch nichts davon.

Zischlaut ihn hemmte, den er mit in die Breite gezerrtem Munde, das Geräusch einer dampflassenden Lokomotive nachahmend, aushielt, oder daß im Ringen mit einem Labiallaut seine Wangen sich aufblähten, seine Lippen sich im platzenden Schnellfeuer kurzer, lautloser Explosionen ergingen; oder endlich auch einfach, daß plötzlich seine Atmung in heillos hapernde Unordnung geriet und er trichterförmigen Mundes nach Luft schnappte wie ein Fisch auf dem Trockenen – mit den gefeuchteten Augen dazu lachend, das ist wahr, er selbst schien die Sache heiter zu nehmen, aber nicht für jedermann war das ein Trost, und im Grunde war es dem Publikum nicht zu verargen, daß es diese Vorlesungen mied: mit dem Grade von Einmütigkeit, daß tatsächlich mehrmals nur etwa ein halbes Dutzend Zuhörer das Parterre belebte, nämlich außer meinen Eltern, Adrians Onkel, dem jungen Cimabue und uns beiden nur noch ein paar Elevinnen der höheren Töchterschule, die es an Gekicher während der Hemmungszustände des Sprechers nicht fehlen ließen.“⁸³⁷

Die zweiten Basler Vorlesungen markierten eine weitere Zäsur. Wetzler hatte in Basel nur mäßig Anschluss gefunden. Der Anwalt Alfred Veit-Gysin⁸³⁸, später auch der Dirigent Hans Münch⁸³⁹ zählten zu seinem Kreis, Felix Weingartner⁸⁴⁰ nicht. Allgemein erwies sich der Wechsel von Köln nach Basel als ernüchternd: „Es ist eine merkwürdige Stadt, in der man nicht so leicht warm wird.“⁸⁴¹ „War dieser Tage öfter mit Basler Musikern zusammen, – nette Menschen, aber ach, kleines Format. Ich bin sehr einsam.“⁸⁴² Umso mehr bot es sich an, mit der inzwischen zur Lebensgefährtin gewordenen Doris Oehmigen zusammenzuziehen, in Ascona. Beiderseits vorhandenes Kapital ermöglichte den Bau eines kleinen Hauses am *Monte Verità*. Dessen zur Legende gewordenen künstlerischen Atmosphäre stand Wetzler ambivalent gegenüber: „I must keep apart from those Ascona ‚Künstler‘“.⁸⁴³ Im Sommer 1935 erfolgte der Umzug nach Ascona, kurz danach reiste Wetzler ein vorletztes Mal nach Deutschland:

„Ich kann Dir garnicht sagen wie ich aufatme, dass ich wieder in meiner geliebten Schweiz bin. Die Eindrücke drüben waren furchtbar, und es wird jetzt noch alles noch furchtbarer verschärft. Wie froh bin ich, dass Flamm mir so dringend abgeraten hat, Raabe⁸⁴⁴ zu besuchen! Raabe ist ein ganz prachtvoller Mann, – deutsch im *besten* Sinne des Wortes, aber sowohl er, wie die anderen vornehmen Menschen sind völlig machtlos. Selbst wenn man meine Werke jetzt aufführen würde, so wäre es mehr als charakterlos,

⁸³⁷ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Kommentar von Ruprecht Wimmer, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt a. M. 2007 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 10,2), S. 65–67.

⁸³⁸ Alfred Veit-Gysin (1881–1959), Jurist, Politiker.

⁸³⁹ Hans Münch (1893–1983), Dirigent, Cellist; 1935–1966 Dirigent des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel.

⁸⁴⁰ Felix Weingartner (1863–1942), Dirigent, Komponist; 1927–1934 Dirigent des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel.

⁸⁴¹ Wetzler an Edith Sajitz, Basel, 27.3.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1935: 90).

⁸⁴² Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 5.7.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 7).

⁸⁴³ Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 20.2.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 3).

⁸⁴⁴ Peter Raabe (1872–1945), deutscher Dirigent, 1935–1945 Präsident der Reichsmusikkammer.

wenn ich es gestatten würde. Ich persönlich bin bis zum letzten Moment überall *charmant* aufgenommen worden, aber das ändert nichts an der Sache. [...] Ich war in der letzten Zeit so nervös und verschüchtert, dass ich kaum zu atmen wagte.“⁸⁴⁵

Nach dem 30. Januar 1933 hatte sich Wetzler regelmäßig in Deutschland aufgehalten, ständig bemüht, auch nach den Umstrukturierungen durch die Nationalsozialisten zu Aufführungen und Engagements zu kommen:

„Ich war neulich 3 Wochen bei Lini in Berlin und habe gleichzeitig mit den neuen beruflichen und politischen Persönlichkeiten Fühlung genommen. Es freut mich, Ihnen mitteilen zu können, dass ich in der NSBO-Zelle⁸⁴⁶ der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer erfuhr, dass meine Werke als wichtiger Faktor auf der Liste der aufzuführenden Kompositionen stehen und man sich wärmstens für mich einzusetzen gedenkt. So kann das Unrecht, das von gewissen, heute verschwundenen Kreisen an mir begangen wurde, auch wieder gut gemacht werden.“⁸⁴⁷

Nach anfänglichem Zögern, „teils [s]einer amerikanischen Staatsangehörigkeit halber, teils [s]einer jüdischen Mutter wegen“⁸⁴⁸, bemühte er sich Anfang 1934 um Aufnahme in den „Berufsstand der deutschen Komponisten“, einer Abteilung der Reichsmusikkammer: „Sie werden meine Zurückhaltung gewiss verstehen, die ich ausübte, trotzdem mir bekannt war, dass der Arierparagraph auf mich als Ausländer nicht zutrifft.“⁸⁴⁹ Bemerkenswert bleibt, dass Wetzler in Äußerungen zu seiner jüdischen Herkunft stets nur seine Mutter anführt, obwohl der Vater demselben Glauben angehört hatte.⁸⁵⁰ Dem Aufnahmegesuch wurde schließlich stattgegeben, Wetzler wurde Mitglied der Reichsmusikkammer, die „Mitgliedkarte“ trug die Nummer 00742.⁸⁵¹

Im Herbst 1935, nach Abschluss der Basler Vorlesungen, zog Wetzler zu Doris Oehmigen nach Ascona – ein neuer Lebensrahmen, dasselbe Lebensmodell: Komponieren, unermüdliches Bemühen um Aufführungen und Engagements in der Schweiz, aufgrund des Arbeitsverbots ein Ding der Unmöglichkeit. Deutschland war als Markt gänzlich weggebrochen, nach dem Auftritt als Pianist am 26 März 1934 in Baden-Baden, kurz nach der Aufnahme in die Reichsmusikkammer; im selben Konzert war zudem mit den *Visionen* zum

⁸⁴⁵ Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 1.9.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1935: 29).

⁸⁴⁶ „Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation“.

⁸⁴⁷ Wetzler an „Lady Eroica“ [Anna Buchenau], Ascona, 11.8.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 22).

⁸⁴⁸ Wetzler an den „Berufsstand der Deutschen Komponisten“ (Berlin), Basel, 9.1.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 12).

⁸⁴⁹ Wetzler an den „Berufsstand der Deutschen Komponisten“ (Berlin), Basel, 9.1.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 12).

⁸⁵⁰ Im eingangs erwähnten, handschriftlichen Lebensbericht, der vor Hermanns Geburt endet, thematisierte Charles Wetzler ausführlich die jüdische Zugehörigkeit. Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Mus NL 145: Cb 2.

⁸⁵¹ Hermann Hans Wetzler „an den Reichsverband Deutsche Buehne e. V., Reichsleitung, Theaterpolitisches Archiv“, Basel, 15.2.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 128).

letzten Mal ein Werk Wetzlers in Deutschland aufgeführt worden, bis zum 11. Juni 2008 in Chemnitz.

Neue Gebiete mussten erschlossen werden. England bot sich an, Wetzler intensivierte seine musikalischen Verbindungen zu Amerika. Bis Kriegsbeginn war er nun jährlich mehrere Monate auf Reisen, viermal nach England, zweimal zusätzlich in die USA. Auf der ersten USA-Reise seit 1925, Anfang 1936, machte er ein letztes Mal in Deutschland Halt, um in Berlin Peter Raabe, als Präsident der Reichsmusikkammer nun zu einer zentralen Figur im deutschen Musikleben aufgestiegen, zu treffen. Dessen Haltung entsprach der militärischen Gesellschaftsordnung: „Ass mit Raabe zu Mittag, auf Brockhaus’ *dringenden* Wunsch. Ich sagte R., ich lege keinen Wert darauf aufgeführt zu werden. Brockhaus wolle aber wissen, ob er meine Werke vorschlagen könne. R. sagte, *er* habe nicht zu bestimmen, und würde die Sache an Hinkel weitergeben. Im Übrigen war R. sehr herzlich.“⁸⁵²

In Amerika mussten finanzielle Fragen geregelt werden, Wetzlers Wertanlagen hatten an Wert eingebüßt, insbesondere eine eigene Immobilie in Chicago.⁸⁵³ Die meiste Zeit verbrachte er in New York mit der Vorbereitung einer „Privataudition“ der *Baskischen Venus*, vermittelt durch Elisabeth Rethberg⁸⁵⁴, an der *Metropolitan Opera*.⁸⁵⁵ Über mehrere Wochen ließ er sich hinhalten: „[...] es hängt alles an dünnen Fäden, und wenn ich jetzt New York verlassen würde so würden diese Fädchen sofort reissen.“⁸⁵⁶ Am 8. Mai 1936 konnte schließlich eine „Audition“ mit Orchester abgehalten werden⁸⁵⁷, unter der Leitung von Leon Barzin⁸⁵⁸ – erfolglos.⁸⁵⁹

Derselbe Habitus prägte auch die jährlichen mehrmonatigen Aufenthalte in London. Ständig darum bemüht, Sir Thomas Beecham⁸⁶⁰ zu treffen, verbrachte Wetzler Wochen, gar Monate in Hotels und Clubs, um keine Gelegenheit einer persönlichen Unterredung mit Beecham zu verpassen.⁸⁶¹ Dieser erwies sich privat als äußerst herzlich: „[...] he is charming as ever, and he still calls me his ‚deah boy‘.“⁸⁶² „He always says that I am the only musician who

⁸⁵² Wetzler an Doris Oehmigen, [„An Bord“] „Deutschland“, 10.1.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 3).

⁸⁵³ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, [„en route“] „Chicago-Boston“, 25.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 11).

⁸⁵⁴ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 4.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 8).

⁸⁵⁵ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 19.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 10).

⁸⁵⁶ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 12.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 9).

⁸⁵⁷ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 8.5.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 22).

⁸⁵⁸ Leon Barzin (1900–1999), amerikanischer Dirigent.

⁸⁵⁹ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 19.5.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 24).

⁸⁶⁰ Sir Thomas Beecham (1879–1961), englischer Dirigent.

⁸⁶¹ Vgl. dazu Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2).

⁸⁶² Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 18.4.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 13).

understands and to whom he can talk.“⁸⁶³ Gleichzeitig war er unzuverlässig, Verabredungen zählten für ihn nicht.⁸⁶⁴ Die Ernte all der Bemühungen war ein Auftritt Wetzlers am 7. März 1937 am *Covent Garden*, als Dirigent des *Symphonischen Tanzes im baskischen Stil aus der Oper „Die baskische Venus“*⁸⁶⁵; Beecham selbst gab 1942 in den USA zweimal *Assisi*.⁸⁶⁶

Obwohl Wetzler London bereits vom Ende des 19. Jahrhunderts her kannte, bedeutete es für ihn eine neue Erfahrung. Mit Englisch als Muttersprache⁸⁶⁷, ansonsten zwischen zwei Welten gelagert, wurde er in London gut aufgenommen: „Die Leute sind alle von einer Herzlichkeit, die man auf dem Kontinent selten findet. Meine Art findet hier eine ganz andere Resonanz.“⁸⁶⁸ Nachdem bei Wetzler noch ein Jahr zuvor ob der finanziellen Verluste der Ruf nach einem „Mäzen“ laut geworden war, „der mir das für unsere Lebensführung fehlende zuschiesst“⁸⁶⁹, trat hier in London ein Mann auf den Plan, der genau dies mit ihm vorhatte: Albert Palache, ein vermögender Bankier, bot an, Wetzler während der folgenden drei Jahre mit 200 £ jährlich zu unterstützen.⁸⁷⁰ „Nach all den Erniedrigungen und Demütigungen vergangener Jahre, kommt mir das alles wie ein Traum vor, von allen Menschen als Gentleman behandelt zu werden.“⁸⁷¹ Darüber hinaus gedachte Palache, Wetzlers Buch mit 1000 Franken zu finanzieren, das beim *Max Niehans Verlag* in Zürich erscheinen sollte.⁸⁷² *Wege zur Musik*, so sein Titel, wohl angelehnt an Hans Thomas *Wege zum Frieden*, versammelte neben den Aufsätzen aus der Zeit als Kapellmeister, *Über das Bezeichnen Mozartscher Opernpartituren* und *Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven*, auch jüngere Texte.

Magnificat

Wetzler war auch in der Schweiz nicht untätig geblieben, vereinzelte Auftritte mit Orchester hatten sich ergeben, daneben auch als Pianist und Liedbegleiter, oft in den damals üblichen Radiokonzerten. Das wichtigste künstlerische Ereignis der späten Dreißigerjahre galt indessen

⁸⁶³ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 5.5.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 16).

⁸⁶⁴ Vgl. dazu Wetzler an Doris Oehmigen, London, 4.11.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 36) und New York, N.Y., 8.2.1942 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 4).

⁸⁶⁵ Vgl. Konzertprogramm, CH-Zz, Mus NL 145: E 1937: 2.

⁸⁶⁶ Vgl. Konzertprogramme, CH-Zz, Mus NL 145: E 1942: 17 und 27.

⁸⁶⁷ Vgl. dazu Wetzler an „Herr Wernecke“, Basel, 21.11.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 177).

⁸⁶⁸ Wetzler an Doris Oehmigen, London, 16.2.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 9).

⁸⁶⁹ Wetzler an Doris Oehmigen, [„en route“] „Chicago-Boston“, 25.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 11).

⁸⁷⁰ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, London, 9.3.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 15).

⁸⁷¹ Wetzler an Doris Oehmigen, London, 2.3.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 13).

⁸⁷² Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, London, 18.2.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 10).

seinem neuesten Werk, dem *Magnificat* op. 16, für Sopran, Knabenchor, Violine und Orgel. Bereits im Sommer 1934 in Basel begonnen⁸⁷³, hatte sich die Komposition über zwei Jahre hingezogen, bis zur Vollendung am Weihnachtstag 1936. Die Uraufführung fand am 2. August 1937 in Salzburg im Rahmen Festspiele statt, mit den Wiener Sängerknaben und dem Dirigenten Viktor Gomboz.⁸⁷⁴ Das Werk fand in seiner schlichten Faktur über Salzburg hinaus allgemeine Zustimmung, so auch beim Geiger Hans Bassermann, dem Ex-Mann seiner Cousine Florence Bassermann-Rothschild, der seit 1938 in den USA lebte⁸⁷⁵: „Noch selten wirkte ein Stück so überzeugend auf mich, u. ich freue mich, dass es jetzt hier einen Start hat.“⁸⁷⁶ Am 13. Mai 1939 erlebte das *Magnificat* in Cincinnati in Wetzlers Anwesenheit die größte Aufführung seiner Geschichte, mit einem Chor von 600 Stimmen. Zu verdanken hatte Wetzler das Konzert dem Dirigenten Eugene Goossens⁸⁷⁷, dem stärksten Fürsprecher seiner Werke Ende der Dreißigerjahre.⁸⁷⁸

Die Komposition des *Magnificat* bildete den Auftakt zu einer Schaffensphase, die Merkmale eines „Alterswerks“ aufweist: Abgeklärtheit, Introvertiertheit, Spiritualität. Die Hinwendung zur katholischen Kirche, die Wetzler in Köln vollzogen hatte, verstärkte er in den Jahren ab 1935 im Tessin kontinuierlich. Zu den neuen Vertrauten gehörten die Benediktiner des Collegio Papio in Ascona und des Klosters Einsiedeln, allen voran Pater Filippo Gut, der Rektor in Ascona. Dieser gab nach dem *Magnificat* den Anstoß, für ausgewählte Kirchensonntage eine Motette zu komponieren.⁸⁷⁹, zunächst die Offertorien zum Christ-Königs-Fest und zu Allerheiligen. Wetzler dehnte die Aufgabe auf alle Sonntage des Jahres aus, er sprach fortan von den „52 Offertorien“. Zumindest *Laetentur caeli* hatte er schon im Gepäck, als er zur *Magnificat*-Aufführung nach Cincinnati reiste: „Ich muss jetzt ‚Noblentz Koblenz‘ die 52 Offertorien schreiben. Pater O’M.“⁸⁸⁰ ist überzeugt, dass sie in Amerika wie die heisse [sic] Semmeln gehen werden.“⁸⁸¹

⁸⁷³ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 5.7.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 7).

⁸⁷⁴ Viktor Gomboz (*1901). – Die Proben hatten sich schwierig gestaltet, Wetzler witterte mangelndes Engagement und griff wie schon in früheren Produktionen in die Probenarbeit ein. In einem ausführlichen Bericht verschaffte er sich später Luft. Vgl. Erlebnisbericht, Manuskript, undatiert (CH-Zz, Mus NL 145: Afc 15).

⁸⁷⁵ Vgl. Hans Bassermann an Wetzler, 30.8.1938 (CH-Zz, Mus NL 145 : Bf 1938: 3).

⁸⁷⁶ Hans Bassermann an Wetzler, New York, N.Y., 3.5.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1939: 8).

⁸⁷⁷ Aynsley Eugene Goossens (1893–1962), englischer Dirigent und Komponist.

⁸⁷⁸ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, London, 23.5.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1938: 17); Cincinnati Musical Festival Association (J. H. Thuman) an Wetzler, Cincinnati, Ohio, 14.10.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1938: 7).

⁸⁷⁹ Vgl. Pater Filippo Gut an Wetzler, Ascona, 18.8.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1938: 8).

⁸⁸⁰ Eugene Francis O'Malley (1901–1989), Dirigent der *Paulist Fathers* (Chicago, Ill.) von 1928 bis 1967.

⁸⁸¹ Wetzler an Doris Oehmigen, „Chicago-New York“, 5.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1939: 18).

Neue Musik

Vor dem Hintergrund des Rückzugs ins Geistliche – die Motetten sind in der Faktur an die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts angelehnt – mussten Begegnungen mit neuer Musik seltsam anmuten. Von Donald Tovey⁸⁸² eingeladen, im Sommer 1938 in London dem *Meeting of the Society of Contemporary Music* beizuwohnen⁸⁸³, hörte er zuvor in „a London Synagogue“ ein Konzert des Komponisten Mordecai Sandberg⁸⁸⁴, der sich am Kongress mit Mikrotonalität auseinandersetzte:

„I never heard anything like in all the days of my life. As expression of a chaotic mixture of slips, dirt, filthy smells and molasses, it was excellent, – this is about the nearest description I can give of Mr. Sandberg's compositions. I also listened to a vocal composition, after which I rushed out of the place for a breath of fresh air. The cause of my rage was not so much the ‚Schweinerei‘ of that idiot, but the attitude of the audience. They all sat there very good mannered and unmoved, probably thinking: odd, but interesting. [...]

This supposition was confirmed at the meeting of the Society of Contemporary Music, where a man, who looked like a gangster held a long speech on Sandberg – the latter was on the stage, giving examples of his theories on eighth and sixteenth tone music, incapable of uttering a word. It transpired that he [Sandberg] is no Palestinian at all, but a vulgar, reeking Polish Jew with a beard, who happened to live in Palestine for a time. Again the audience – some of the representative musicians of England among it – did not seem to notice the humbug and took to it quite good-naturedly. I again ran away in disgust. Before leaving the Hall, I told Rebecca Clark⁸⁸⁵ an excellent professional violaplayer and a handsome Aryan woman, whom I met several times at the house of Julian Huxley⁸⁸⁶, that I could not understand why she remained, thereby identifying with that stuff. However she smiled graciously and remained in the Hall like the rest of the audience. [...] I felt a desire to get dead-drunk and forget everything I heard, but philistine that I am, I took a bus and returned to my Hotel.“⁸⁸⁷

Vieles kommt hier zusammen, die Ohnmacht gegenüber der politischen Situation – Wetzler wollte sich nie als „Emigrant“ verstanden wissen –, der Antisemitismus auch unter Juden, die zunehmende Isolation im Alter, die mit dem Umzug in die Schweiz eingesetzt hatte. Damals hatte er in einem persönlichen Resümee eine Prognose vorgenommen:

„Artistically I am living in a world of solitude. I hardly ever see anyone, who gives me the slightest artistic Anregung. Modern music is in a hopeless maze. Strauss, whose barren new opera ‚Arabella‘ (although orchestrated masterly) I heard last night, has no new inspiration worth while mentioning.

⁸⁸² Donald Francis Tovey (1875–1940), englischer Musikwissenschaftler.

⁸⁸³ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2).

⁸⁸⁴ Mordecai Sandberg (1897–1973), amerikanischer Komponist rumänischer Herkunft.

⁸⁸⁵ Rebecca Clarke (1886–1979), Komponistin und Bratschistin.

⁸⁸⁶ Julian Sorell Huxley (1887–1975), Biologe.

⁸⁸⁷ Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2).

Pfitzner lacks beglückende Vitalität. The younger generation are all guaranteed Eintagsfliegen without an exception.⁸⁸⁸

Vier Jahre später in London, nach einer erfolglosen „audition“ für die *Symphonie Concertante* mit der Geigerin Adila Fachiri⁸⁸⁹ vor einer Jury der BBC, machte er sich Luft:

„Some of these judges are staunch adherents of Anton von Webern and his set, who compose ‚Kurzopern‘, – ‚works‘ which last 8 or 10 minutes – actually – in a double sense, in as much as this really is the time of performance and considering the fact, that after one ‚consecutive‘ performance, they are ‚heard no more‘, like the famous ‚poor player‘. These geniuses claim to successfully press the essence of an opera into 8 minutes, a task for w[h]ich the Mozarts, Beethovens, Wagners and Verdis required 3 to 5 hours.“⁸⁹⁰

So muss der Brief eines jungen Kollegen aus Köln, der sich ganz „Anton von Webern and his set“ verpflichtet fühlte, reichlich provokant angekommen sein. Im zeitlichen Vorfeld dieses Festivals schrieb Paul Dessau an Wetzler:

„Ich schicke eventuell meiner Frau resp. meinem Schwiegervater, der ein sehr musikalischer Militär ist und auch komponiert, ein neues Lied von mir nach Ascona, wo sie sich bis zum 11. Juni aufhalten. Vielleicht sucht man Sie auf u. bittet Sie, ein paar Töne daraus vorzuspielen, und, wie ich Sie kenne, machen Sie das auch, trotz der ungewohnten 12-Ton sprache, die aber viel Spass macht.“⁸⁹¹

6. USA III

Noch kurz vor dem Ausbruch des Krieges war Wetzler von der *Magnificat*-Aufführung in Cincinnati über England nach Ascona zurückgekehrt. Im Mai 1940 beschloss er, aus Furcht vor einer Besetzung der Schweiz, und „upon the advice of the American authorities“⁸⁹², sich nach New York in Sicherheit zu bringen. Am 26. Mai kaufte er die Fahrkarte, am 31. Mai traf er in Genua ein, am 2. Juni legte das Schiff in Genua ab: „We left Genua on *Sunday* afternoon. There was a rumor that war might break out at any moment in Italy, and our boat rushed to Gibraltar top speed.“⁸⁹³ In New York angekommen, bemühte sich Wetzler wie schon 48 Jahre zuvor, als er frisch das Hoch'sche Konservatorium verlassen hatte, um eine Gelegenheit, Geld zu verdienen: „I am looking about for pupils and other means of earning money, but at the end of the season it is hardly possible to get anything.“⁸⁹⁴

⁸⁸⁸ Wetzler an Agnes Engelhard-Stieglitz, Basel, 27.2.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 46).

⁸⁸⁹ Adila Fachiri (1886–1962), ungarische Violinistin.

⁸⁹⁰ Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2).

⁸⁹¹ Paul Dessau an Wetzler, Boulogne-sur-Seine, 31.5.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1938: 98).

⁸⁹² Wetzler an Eugene O'Malley, New York, N.Y., 30.12.1940, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1940: 5).

⁸⁹³ Wetzler an Doris Oehmigen, „On board ‚Manhattan‘“, 7.6.1940 (CH-Zz, Mus NL 1940: Bba 1940: 4).

⁸⁹⁴ Wetzler an Doris Oehmigen, „On board ‚Manhattan‘“, 7.6.1940 (CH-Zz, Mus NL 1940: Bba 1940: 4).

Dies war nun keine Reise wie die vorigen. Diesmal sah sich Wetzler in Gemeinschaft mit Tausenden Europäern, denen es gelungen war, vor dem Krieg nach Amerika zu flüchten. Doch gerade diese Gemeinschaft lehnte Wetzler kategorisch ab: „Alle Emigranten die ich kenne – und welche armseligen Mittelmässigkeiten darunter – sind sehr gut untergebracht und verdienen Geld.“⁸⁹⁵ Wetzler wehrte sich gegen das Etikett des „Emigranten“, er war ja auch keiner, schließlich konnte er ungehindert in die USA einreisen. Doch nach Jahrzehnten der Abwesenheit der amerikanischen Kultur längst entfremdet, fiel es ihm schwer, sich zurechtzufinden. Auch hier bot die Geistlichkeit eine wichtige Zuflucht. Zu den zahllosen Bekanntschaften, die ebenfalls nach Amerika gekommen waren, gehörte Pater Odo von Württemberg⁸⁹⁶, der mit Pater Suitbert Kraemer⁸⁹⁷ Wetzler regelmäßig in seiner Wohnung, 16 East 92nd Street, besuchte.⁸⁹⁸ Nach misslungenem Unterkommen bei Verwandten und Bekannten und einem großzügigen, aber letztlich zu teuren Angebot des *Waldorf-Hotels*⁸⁹⁹ hatte Wetzler schließlich zwei Zimmer mit Blick auf den Central Park gefunden; das Nachessen konnte er bei Agnes und Herbert Engelhard an der Madison Avenue 1211 einnehmen.⁹⁰⁰

Die Einsamkeit der eigenen Wohnung kontrastierte mit der Hektik des Alltags. Einen solchen Tagesablauf hielt Wetzler schriftlich fest, gespickt mit alten Namen und Bekannten:

„Mein Leben ist allerdings interessant. Hier eine Probe: Dienstag früh um 6.30 aufgestanden, etwas Clavier geübt, nach Princeton New Jersey (etwa 1 ½ Stunden) gefahren. Dort dem Direktor Williamson⁹⁰¹ des *fabelhaften* Westminster Choirs, meine Chorsachen vorgespielt. Sie haben ihm sehr gut gefallen, – *vielleicht* wird er sie nächstes Jahr machen, Dann in Princeton eine freie Stunde zum Clavierüben ausgenützt. Um 1 Uhr Lunch bei Thomas Mann und Familie. Sie waren *äusserst* herzlich mit mir, und baten mich, bald wieder zu kommen. Von meinem Clavierspielen waren sie ganz begeistert. Er hat mir *sehr* viel Interessantes erzählt, und ich habe auch nicht gerade geschwiegen. Ich blieb bis 4 Uhr. Er schenkt mir seine ‚Lotte in Weimar‘ mit einer schmeichelhaften Widmung, – famos Buch.⁹⁰² Dann sauste ich an den Zug, kam um 5.30 in New York an, und war bereits um 6 Uhr zu einem Dinner mit Mr. Schmidt, ‚Schellist‘ beim Philad. Orchester eingeladen. Von 8.45 bis 9.30 im Konzert des Phil.

⁸⁹⁵ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 10.11.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 24).

⁸⁹⁶ Carl Alexander Herzog von Württemberg, auch: Pater Odo (1896–1964), deutscher Benediktinermönch, 1936 zwangsausgebürgert, emigrierte zunächst in die Schweiz und 1940 in die USA.

⁸⁹⁷ Suitbert Kramer (1878–1947), deutscher Benediktinermönch.

⁸⁹⁸ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 25.10.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 22).

⁸⁹⁹ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 2.10.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1940: 18).

⁹⁰⁰ Vgl. u.a. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 2.10.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1940: 18).

⁹⁰¹ John Finley Williamson (1887–1964).

⁹⁰² Thomas Mann notierte in seinem Tagebuch: „Zum Lunch der Komponist Wetzler, der nach Tisch die Appassionata spielte. Dazu Kaditja Wedekind.“ [Kaditja Wedekind (1911–1994), deutsche Schriftstellerin und Schauspieler, Tochter von Frank Wedekind]. Thomas Mann, *Tagebücher 1940–1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1982, S. 194.

Orchesters, sauste dann in eine Gesellschaft bei Frl. Dr. Lingg, wo ich viele Musiker und Bekannte traf; um 10.30 wieder in Carnegie Hall, wo ich eine Unterredung mit dem Phil. Dirigenten Ormandy⁹⁰³ betreffs des Bask. Tanzes hatte, – sprach auch mit dem *phänomenalen* griechischen Dirigenten Mitropoulos⁹⁰⁴, der sich für mich zu interessieren scheint. Dann musste ich wieder in die Gesellschaft bei Linggs sausen, und kam um 1.30 nach Hause.“⁹⁰⁵

Trotz dieser Betriebsamkeit, die eigentlich dazu diente, zu Geld zu kommen, ergab sich nichts. So wurde die Geldfrage zum omnipräsenten Gegenstand. Die deutschen Papiere waren nicht mehr erreichbar, oder Wetzler hatte sie unter Wert verkaufen müssen, in der Schweiz war er ständig darum bemüht, aus seinem Kapital eine Lebensversicherung zu errichten, die amerikanischen Anlagen waren ebenfalls geschrumpft. Die Aussicht, Doris Oehmigen nachkommen zu lassen und mit ihr in New York einen Haushalt zu führen, rückte in weite Ferne.

Das einzige regelmäßige Einkommen bot ab Februar 1941 die fünfundsiebzigjährige Lizzie Stieglitz⁹⁰⁶, die Frau von Alfred Stieglitz' jüngerem Bruder Leo⁹⁰⁷, die alle zwei Wochen „Clavierstunden à \$ 10“ nehmen wollte.⁹⁰⁸ Ein Jahr später hielt Wetzler zudem in seiner Wohnung eine Reihe von Privatvorlesungen, wiederum durchsetzt mit Berühmtheiten:

„Last Tuesday I began my series of ten lectures on Beethoven's symphonies in my own room which holds quite a number of people. It was a grand success and I spoke very well, due to my lessons with Miss Miller who has helped me so well that I do not stammer, or so very little that it is hardly noticeable. I have a charming circle of listeners, – Agnes, Sel⁹⁰⁹, Mrs. Stieglitz and her daughter Flora⁹¹⁰, Frau von Kuffner, Friedelind Wagner (Grand daughter of Richard Wagner)⁹¹¹, Elisabeth Schumann⁹¹², etc. The rich ones pay me \$ 20 for the course, and the others I have invited as my guests.“⁹¹³

Elisabeth Schumann, eine der größten Sopranistinnen der Zeit, seit 1938 von Karl Alwin geschieden, verbrachte zudem wie Wetzler die Sommermonate im Städtchen Rockport an der Ostküste. An den künstlerischen Blüten dieser Sommerfrische durfte auch Wetzler teilhaben:

⁹⁰³ Eugene Ormandy (1899–1985), amerikanischer Dirigent ungarischer Herkunft, Chefdirigent des *Philadelphia Orchestra* von 1939 bis 1980.

⁹⁰⁴ Dimitri Mitropoulos (1896–1960), amerikanischer Dirigent griechischer Herkunft, zur Zeit der Begegnungen mit Wetzler Chefdirigent des *Minneapolis Symphony Orchestra* (1936–1949).

⁹⁰⁵ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 22.12.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 31).

⁹⁰⁶ Elizabeth Stieglitz-Stieffel.

⁹⁰⁷ Leopold Stieglitz (1867–1956).

⁹⁰⁸ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 11.2.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 5).

⁹⁰⁹ Selma Schubart-Stieglitz (1871–1957).

⁹¹⁰ Flora Stieglitz Straus (1895–1994).

⁹¹¹ Friedelind Wagner (1918–1991).

⁹¹² Elisabeth Schumann (1888–1952).

⁹¹³ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 7.1.1942 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 1).

„Die letzte Woche war sehr bewegt. Elisabeth Schumann gab einen *grossartigen* Abend in ihrem Studio. Sie sang prachtvoll, ich spielte Bach und ihre zwei besten Schülerin[nen] sangen, Rosenek⁹¹⁴ begleitete. Mrs. Bok⁹¹⁵, der grosse Kupferkönig Guggenheim⁹¹⁶ und andere ‚Notabilitäten‘ waren eingeladen, – aber auch ganz bescheidene Leute, wie z. B. meine charmanten Wirte Mr. and Mrs. Heistad (er ist Landschaftsgärtner), [...] Frau Schumann hat das Ganze mit feinstem Takt und Weltgewandtheit arrangiert.“⁹¹⁷

Gladys Heistad⁹¹⁸, die Wirtin der Künstlertruppe, hielt in der Lokalpresse Wetzlers Kompositionsalltag fest, seine Erscheinung und Wirkung:

„While in our home, he spent much of his time in composition. He has deep religious feeling, and though Protestant, he has become much interested in the Catholic church and is confining much of his writing nowadays to music for Catholic services. [...]

His speech and his ways have become very European in the years he has been away from America, and are most charming in their courtesy, consideration and grace. [...]

And it will be long before the picture of him bending over the writing table or sitting at the piano busily engaged in composition – earnest, engrossed – will fade from memory.“⁹¹⁹

Die wichtigste Exponentin der Wetzlerschen Lieder war in den letzten Jahren in Amerika die afro-amerikanische Altistin Marian Anderson⁹²⁰, die 1941 auf einer Tournee vor großem Publikum stets auch zwei Lieder Wetzlers auf das Programm setzte: *Eppie Mac Nab* und *The dusty miller*. Wetzler hätte allen Grund gehabt, ihr dankbar zu sein:

„Marian Anderson sang my songs in her New York recital, and has just sent me several programmes from San Francisco, Oakland, etc. She seems to have success with them, for she sings them in nearly all of her concerts in U. S. A. and Canada. She sings them excellently, although not quite as dramatic as they might be done. However, no Caucasian has as yet done justice to them.“⁹²¹

An neuen Werken hatte Wetzler einiges zu bieten. Sein *String quartet* op. 18, bereits um 1938 in der Schweiz abgeschlossen, mit gemischtem Erfolg verschiedensten Musikern gezeigt⁹²², fand am 18. Januar 1941 seine Uraufführung in Philadelphia, durch das renommierte *Curtis*

⁹¹⁴ Leo Rosenek, österreichischer Pianist und Dirigent. Wetzler hatte Rosenek vor 1940 Geld geliehen, damit dieser der Familie von Wien über London nach Amerika kommen konnte; vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1938–1943.

⁹¹⁵ Mary Louise Curtis Bok (1876–1970), amerikanische Mäzenin, Gründerin des *Curtis Institute of Music* in Philadelphia.

⁹¹⁶ Wohl Solomon Robert Guggenheim (1861–1949).

⁹¹⁷ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 3.8.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 26).

⁹¹⁸ Gladys Heistad (1886–1981).

⁹¹⁹ Gladys St. Clair Heistad, Rockland Courier-Gazette, 28.9.1940, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1940: 4.

⁹²⁰ Marian Anderson (1887–1993), amerikanische Altistin.

⁹²¹ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 4.3.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 8).

⁹²² Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, London, 18.4.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936/38: 2).

String Quartet.⁹²³ Zudem erklang im selben Jahr in New York unter Dimitri Mitropoulos eine Streichorchesterfassung des dritten und vierten Satzes: *Adagio and double fugue for string Orchestra*.⁹²⁴ Mitropoulos avancierte in den letzten Jahren zur wichtigsten musikalischen Persönlichkeit in Wetzlers Leben: „Mein neuester Freund ist der *grossartige* griechische Dirigent Mitropoulos, der eine grosse Neigung zu mir und meinen Sachen gefasst hat. Dieser Mensch ist ein unbegreifliches Wunder, – er hat in New York einen enormen Erfolg.“⁹²⁵ Auf einen Dankesbrief Wetzler soll dieser geantwortet haben: „You need not write me such letters, – you know perfectly well that I love you, and I shall conduct your works whether you praise me or not.“⁹²⁶

Der aus heutiger Sicht berühmteste Rezipient war indessen Paul Hindemith, dem Wetzler im Sommer 1940 am „grossen Musikfest“, dem nachmaligen *Tanglewood Festival*, begegnete, das drei Jahre zuvor von Serge Koussevitzky ins Leben gerufen worden war:

„Alle Welt ist da, – ich kenne so ziemlich jeden anderen Menschen (darunter Elisabeth Schumann), und habe die allerbeste Gelegenheit Anknüpfungen zu machen. [...] Ich werde wohl etwa 10 Tage hier bleiben. Hindemith hat mich nämlich überredet hier zu bleiben. Er ist charmant mit mir und will mich in seine neue Kontrapunktlehre einführen. Gestern noch habe ich mich mit meinen 4 stimmigen Aufgaben abgequält (in *allerstrengestem* Satz) und habe keine einzige richtig zu Ende bringen können, – ich hielt das für eine Ungeschicklichkeit meinerseits, aber Hindemith erklärte mir, dass die Aufgaben in dieser Art tatsächlich unmöglich zu lösen seien, – noch kein Mensch habe das erreicht. Das hat mich etwas getröstet, und ich bin gespannt, was bei meinen Unterhaltungen und Experimenten (er schlug vor, dass wir die Aufgaben gemeinschaftlich lösen) herausspringen wird. Jedenfalls komme ich dadurch in intimsten Konnex (musikalisch) mit dem hervorragendsten Vertreter moderner Musik, und das wird mir vielleicht praktisch von Nutzen sein. Es ist gut, dass ich hier bin. Vielleicht kommt die Sache von jetzt ab etwas in Schwung.“⁹²⁷

„[Hindemith] holte mich jeden Morgen um punkt 8 zum Frühstück ab, und wir arbeiteten jeden Tag mehrere Stunden sehr intensiv Kontrapunkt zusammen. Wir sind zwar Antipoden, aber da er enorm viel kann und gelernt hat, verstehen wir uns grossartig, und werden regelmässig zusammenkommen, entweder in New York oder in New Haven, wo er Professor an der Yale University ist. Ich habe gehört, dass er neulich bei Koussevitzky (Dirigent des Boston Symphony) sehr gut über mich gesprochen hat, was mir vielleicht nützen wird. Ich ackere jetzt seine neue Kontrapunktlehre durch, – eine Mordsarbeit, aber ich will auf der ‚Höhe der Zeit‘ sein, – vielleicht werde ich technisch davon gewinnen, und künftig mit mehr Leichtigkeit schreiben. Meine Orchesterpartituren sind ihm, bei aller Anerkennung, zu ‚naturalistisch‘, – Ostermorgen in Assisi, etc. aber mit meinen Offertorien ist er sehr einverstanden. An dem Fugenthema

⁹²³ Konzertprogramm, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1941 a: 6.

⁹²⁴ Konzertprogramm, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1941 d: 20.

⁹²⁵ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 2.1.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 1).

⁹²⁶ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 27.12.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 38).

⁹²⁷ Wetzler an Doris Oehmigen, Lenox, Mass., 14.8.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 12).

meines Quartetts hatte er harmonisch allerlei auszusetzen. Ich sagte ihm: ‚so schreiben Sie mir einmal nieder, wie Sie es gemacht hätten‘, was er dann gewissenhaft und gründlich getan hat, – seine Version ist sehr eckig und zackig, aber meine gefällt mir entschieden besser. Jedenfalls ist aber dieser gründliche und ehrliche Gedankenaustausch sehr interessant (das habe ich in Ascona so sehr vermisst), und wird, so oder so, fruchtbar sein. Er hatte in Lenox einen unerhörten Erfolg, das Publikum (9000!) hat gerast vor Begeisterung, und die Musiker verehren ihn riesig. Er ist ein sehr schlichter und durchaus ehrlicher Mensch.“⁹²⁸

Die Problematik der Neuen Musik stellte sich in den USA in veränderter Form. Hier war man weniger darum bemüht, zu einer Abstraktion des musikalischen Gedankens zu gelangen, als vielmehr eine amerikanische Identität zu schaffen innerhalb der Kunstmusik, was sich bereits am Musikwettbewerb in Boston 1925 gezeigt hatte, den Wetzler gewonnen hatte. Schon damals waren nur amerikanische Komponisten zugelassen, ein anonym eingereichtes Werk hieß *An American Rhapsody*, „Broadway“.⁹²⁹ Für Wetzler bedeutete es ein paradoxes Unterfangen, sich dieser Welle anzugleichen, da er so sehr von der deutschen Musikkultur geprägt war, dass er nicht als amerikanischer Komponist wahrgenommen wurde. Entsprechend sein Unmut:

„Sie wollen partout ‚American Music‘ haben. Kein Mensch kann mir erklären was das sei. Ich gelte absolut als Europäer, während x gerissene Russisch-Jüdische ‚Küntschler‘ [sic] bereits nach 6 Monaten völlig amerikanisiert sind, und als Stützen des ‚American Way‘ gelten. Das kann ich Aermster nicht konkurrieren.“⁹³⁰

Demgemäß lehnte er auch den aufkommenden Jazz entschieden ab:

„Amerika, das Land der Gegensätze‘ ist eine alte Binsenwahrheit. Die Gegensätze bestehen aber nicht nur in kontrastierenden Elementen und Persönlichkeiten, sondern finden sich sogar manchmal in ein und derselben Person vereinigt. So hörte ich neulich ein ganz modernes ‚Überjazz‘-Programm von Benny Goodman, der die Stücke nicht nur komponierte, sondern auch selbst dirigierte. Diese Klänge waren von einer so lasterhaften Gemeinheit, dass mir dabei schauderte. Das war ein Heulen und Gewinsel mit kieksenden Saxophontönen in der höchsten Höhe; es klang wie eine Orgie der wildesten Kannibalen. Dazu ein monotoner Rythmus in der Tiefe; eine Art Basso Ostinato, schwül, hundsgemein. Das Publikum raste vor Vergnügen. Eine Bande ‚intellektueller‘ Scharlatane ohne Intellekt, Männer in verantwortungsvoller Stellung in unserer ‚Unmusikwelt‘, begrüßen diese irrsinnigen Auswüchse als den produktiven Keim einer zukünftigen Musikentwicklung. Neulich schrieb ein berühmter Amerikaner, Europa sei abgetan, hier aber sei eine neue urwüchsige Kraft am Werk, die einen amerikanischen Palestrina, einen neuen Bach und Beethoven hervorbringen werde. Diese Jazz-Begeisterung hat für mich

⁹²⁸ Wetzler an Doris Oehmigen, Avon-by-the-Sea, N.J., 26.8.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 14).

⁹²⁹ Konzertprogramm (CH-Zz, Mus NL 145: E 1925 e: 12).

⁹³⁰ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 3.8.1941 (CH-Zz, Mus NL 1945: Bba 1941: 26).

etwas Beängstigendes; ich halte sie für das Symbol einer Zersetzung, die sich im Ernstfall furchtbar rächen wird. Ich fürchte, dass ahnungslose, naive Vergnügen der grossen Masse bei diesen Darbietungen hat eine unheilvolle tiefere Bedeutung. Hoffentlich irre ich mich.“⁹³¹

Anpassungsfähig, wie Wetzler es letztlich doch immer gewesen war, versuchte er die Quadratur des Kreises und machte sich an ein Orchesterwerk, das den neuen Ansprüchen genügen sollte: „I shall try to compose a new ‚American‘ orchestra-work, and am studying all kinds of American Folksongs for this purpose.“⁹³² Das Werk ist als *American Rhapsody* im Autograph erhalten, es trägt den 3. Februar 1943 als Datum der Vollendung⁹³³; moderne, synkopierte Rhythmen, zu Fugen verarbeitet.

Drei Monate später, von einer Operation blendend erholt, arbeitete er wieder mit Hochdruck: „I feel quite rejuvenated and am working like a Trojan on a new orchestral work and an extended book on Beethoven’s Symphonies, which I analyse from two new angles.“⁹³⁴ Am 29. Mai 1943 erlitt er in der Frühe eine Herztrömbose; er erhielt Morphinum, am Nachmittag desselben Tages starb er im Schlaf.⁹³⁵

Doris Oehmigen lebte bis zu ihrem Tod 1979 in ihrem Haus in Ascona.

7. Überleitung

Gesellschaft

Um ein Bild Wetzlers als Dirigent und später auch als Komponist zu entwerfen, ist es hilfreich, zunächst seiner Rolle in der Gesellschaft, seinem politischen Selbstverständnis nachzugehen. Anhand ausgewählter Beispiele lassen sich Haltungen und Handlungen ablesen, die für das Wirken Wetzlers als ausübender und schaffender Künstler von Bedeutung sind.

Eine politische Prägung im Elternhaus festzumachen, fällt schwer. Laut Wetzler war sein Vater „Freund und Gesinnungsgenosse von Carl Schurz“⁹³⁶, einem der bekanntesten „Forty-eighters“, wie die deutschen politischen Flüchtlinge der Märzrevolution genannt wurden. In den USA aufgewachsen, kam Wetzler mit 15 Jahren nach Frankfurt am Main, genau in dem

⁹³¹ Wetzler an „Frau Professor“, New York, N.Y., 12.10.1941, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1941: 33). Im Anschluss schwärmt Wetzler von Goodmans Interpretation des A-Dur-Klarinettenkonzertes KV 622 von Wolfgang Amadeus Mozart.

⁹³² Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 6.7.1942 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 15).

⁹³³ CH-Zz, Mus NL 145: Acd 2.

⁹³⁴ Wetzler an Eugene O’Malley, New York, N.Y., 27.2.1943, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1943: 1).

⁹³⁵ Vgl. George Herbert Engelhard an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 13.6.1943 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1943: 3).

⁹³⁶ Carl Christian Schurz (1829–1906), deutscher Politiker und Revolutionär, ab Ende der 1850er Jahre amerikanischer Politiker (Republikaner). Vgl. Hermann Hans Wetzler „an die amerikanische Botschaft“ [Berlin], 20.11.1935, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1935: 1).

Alter, in dem die politische Sozialisierung ihre intensivste Phase erlebt. Im kultivierten künstlerischen Milieu Frankfurts geriet er in eine Gruppe Gleichaltriger, die sich im Lauf ihres Lebens zu nationalistischen, reaktionären Kräften entwickelten: Hans Pfitzner, auf seine eigentümliche Weise dem Nationalsozialismus bis über den zweiten Weltkrieg hinaus verbunden; Paul Nikolaus Cossmann, in den Zwanzigerjahren als Chefredaktor der *Süddeutschen Monatshefte* maßgeblich an der Verbreitung der „Dolchstoßlegende“ beteiligt; James Grun, dessen starke, schwärmerische Ausstrahlung die Ausrichtung des „Kreises“ bestimmte; Carl und Lini Dienstbach, aus einem national-konservativen Elternhaus – Lini wandte sich in ihrem letzten Lebensjahr, von Depressionen geplagt, dem Nationalsozialismus zu.⁹³⁷ Wetzler verkehrte in dieser Gruppe, blieb aber, aus der Art der Überlieferungen zu schließen, die seinen Namen nur beiläufig, öfter gar nicht erwähnen, Außenseiter. Gut möglich, dass sein Stottern einen erheblichen Anteil dazu beitrug. Als Übervater dieses „Kreises“ fungierte der von Wetzler lebenslang verehrte Hans Thoma, dessen Kunst von Henry Thode zum deutschen Kunstideal stilisiert wurde; mit Thodes Frau Daniela Thode-von Bülow, fanatische Wagnerianerin, 1928 Mitunterzeichnerin des Gründungsmanifests des *Kampfbundes für deutsche Kultur*, pflegte Wetzler bis ins hohe Alter eine Brieffreundschaft. Wetzlers Gesellschaft in der New Yorker Zeit zwischen 1892 und 1905 setzte sich entsprechend seiner Tätigkeit als freischaffender Musiker aus diversen Gruppen zusammen. Als Klavierlehrer unterrichtete er Kinder und Erwachsene aus besseren Verhältnissen, als Orchestermusiker tauchte er in die Niederungen des Orchesteralltags ein, der ihn auch vor die Entscheidung stellte, der Musikergewerkschaft beizutreten, die in New York nach europäischem Vorbild funktionierte. Wetzler zeigte in diesem Punkt eine unentschlossene Haltung, wiederholte Ein- und Austritte zogen Strafzahlungen nach sich.⁹³⁸ Entsprechend schwierig gestalteten sich die Differenzen, die er später im Orchesterprojekt mit Strauss in der Position als Dirigent auszufechten hatte. In veränderter Form kehrte der Konflikt in Riga wieder, als Wetzler maßgeblich an der Entlassung eines ganzen Orchesters beteiligt war, sich aber gleichzeitig in philanthropischer Art um das Wohl der Musiker sorgte. Er sah sich auf der Seite der Direktion, deren Autorität und Distanz ungleich größer war als heute, wusste aber seine Machtstellung im Alltag nicht genügend zu verteidigen. Wenngleich er großen

⁹³⁷ Vgl. Lini Wetzler an Carl Dienstbach, Berlin, 27.3.1933 (CH-Zz, Mus NL145: Bc 1933: 25a).

⁹³⁸ Vgl. dazu Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 21.10.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 30); Usingen, 28.10.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 32).

Respekt vor dem einzelnen Orchestermusiker hegte⁹³⁹, setzte er das Orchester als Ganzes doch der Masse gleich, dem „rabble“⁹⁴⁰, den es zu kontrollieren galt, damit er nicht aus den Fugen geriet.

Ein gänzlich anderes Umfeld bot in New York der Kirchendienst, mit dem er in dieser Zeit am meisten Geld verdiente. Es ist unklar, in welchem Maß in seiner Kindheit der Alltag durch die jüdische Herkunft geprägt war, mit dem Dienst in der anglikanischen Kirche vertrug sich diese bestens. Dennoch wäre es verfehlt, hier bereits Vorformen für die spätere Hinwendung zum Katholizismus zu suchen.

Als Phänomen hinzunehmen ist schließlich die Verbindung zu den vermögenden Geschäftsleuten und Anwälten, die sich mit Leichtigkeit ergab, ohne dass sich Wetzler krampfhaft hätte darum bemühen müssen. Ohne diese Form des Mäzenatentums wären seine Unternehmungen, ein eigenes Orchester zu gründen, undenkbar gewesen. In diesem Punkt zeigte sich deutlich Wetzlers amerikanische Sozialisierung. Während seine Kommilitonen in Deutschland den einzig möglichen Weg einschlugen, über eine Institution zu einer Stellung zu gelangen, brachte er in New York den Elan auf, in New York als „Self-made man“ eine Neugründung zu wagen.

Wetzler spielte diese beiden Welten, die amerikanische und die deutsche, gerne gegeneinander aus, besonders, wenn das berufliche Fortkommen ins Stocken geriet. Dann war an der amerikanischen „Republik-blik-blik“⁹⁴¹ nichts mehr recht, während Wetzler das „Preussische“ am Königlichen Hoftheater in Wiesbaden „famos [fand]“.⁹⁴² In diesem Zusammenhang tendierte er auch dazu, die jüdische Religion vieler seiner New Yorker Bekannten zu diffamieren.⁹⁴³ Ähnliche Äußerungen sind auch aus der Zeit in Deutschland erhalten, so anlässlich des erwähnten Festmahls zu Ehren Frank Wedekinds 1912 in Berlin.

Die verbreitete Unzufriedenheit mit der Weimarer Republik teilte auch Wetzler. 1923 brachte er diese gegenüber dem Kölner Kardinal zum Ausdruck: „Die Zeit ist aber reif für eine universelle religiöse Erhebung, denn das Wirrsal unserer Zeit ist durch keine diplomatische

⁹³⁹ Vgl. Hermann Hans Wetzler, [Artikel] *Der deutsche Orchestermusiker*, Stadt-Anzeiger (Köln), 27.1.1920, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 247.

⁹⁴⁰ Wetzler verwendete in seinen Briefen für das breite Publikum den Begriff „rabble“. Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Berlin, 13.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 6); Hermann Hans an Lini Wetzler, Mannheim, 30.1.1930 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1930: 21); Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2); Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 18.4.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 13).

⁹⁴¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 8.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

⁹⁴² Hermann Hans an Lini Wetzler, Wiesbaden, 31.8.1901 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1901: 2).

⁹⁴³ Vgl. dazu Hermann Hans an Lini Wetzler, [Westhampton, N.Y.], 8.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

oder militärische Macht zu lösen.⁹⁴⁴ Ansonsten fand er für politische Zusammenhänge wenig Worte, die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler konnte er nicht kommentieren, zu sehr lebte er in anderen Kategorien. Die unmittelbarste Sorge nach dem Machtwechsel betraf seine Wertpapiere.⁹⁴⁵ Er suchte sich mit den veränderten Verhältnissen im Konzertleben zu arrangieren, oberste Priorität hatten die Aufführungen seiner Werke und eigene Auftritte.⁹⁴⁶ Sein Umfeld sympathisierte mit Hitler, insbesondere Annaliese von Nicolai und die Familie Buchenau.⁹⁴⁷ Um 1937 schrieb Wetzler an Engelhards:

„Conditions in Germany in this respect are getting from bad to worse, and I am disgusted with their barbarities to such a degree, that nothing can prevail upon me to cross the frontier. Strange to say, Annaliese, Buchenaus, and my other German friends are wildly enthusiastic about the present regime, and don't seem to feel that they are going through the darkest period of German history. Annaliese, who really ought to know better, says I am infected with 'Internationalism' and Jewish influences. I! who has just written a most genuine magnificat, which unquestionably will be heard, when many of the heroes of the day are forgotten for good.“⁹⁴⁸

Wie bei so vielen seiner Zeitgenossen muss die Frage offen bleiben, wie weit und wie lange er während des Nationalsozialismus am deutschen Musikleben teilgenommen hätte, wenn es ihm wegen seiner jüdischen Abstammung nicht verwehrt worden wäre; stilistisch hätte er jedenfalls hineingepasst.⁹⁴⁹ Während Wetzler in den 1890er und später in den 1940er Jahren öfter negativ über Amerika geschrieben hatte, ist in den schriftlichen Zeugnissen aus den

⁹⁴⁴ Wetzler an „Ew. Eminenz“, 1.6.1923, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 3: 2).

⁹⁴⁵ Vgl. Wetzler an Dominicus Maria Gickler, Basel, 27.6.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 26).

⁹⁴⁶ Vgl. Wetzler an Anna Buchenau, Ascona, 11.8.1933, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1933: 22): „Ich war neulich 3 Wochen bei Lini in Berlin und habe gleichzeitig mit den neuen beruflichen und politischen Persönlichkeiten Fühlung genommen. Es freut mich, Ihnen mitteilen zu können, dass ich in der NSBO-Zelle der Genossenschaft deutscher Tonsetzer erfuhr, dass meine Werke als wichtiger Faktor auf der Liste der aufzuführende Kompositionen stehen und man sich wärmstens für mich einzusetzen gedenkt. So kann das Unrecht, das von gewissen, heute verschwundenen Kreisen an mir begangen wurde, auch wieder gut gemacht werden.“

⁹⁴⁷ Minna Bachem war durch ihren Katholizismus distanzierter. Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Basel, 8.1.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1935: 87).

⁹⁴⁸ Wetzler an George Herbert, Agnes und Giorgia Engelhard, undatiertes Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934/37: 12).

⁹⁴⁹ In einem Brief des Reichsverbandes *Deutsche Bühne e.V.* wird dies deutlich: „Auf eine Empfehlung hin habe ich Ihre Oper ‚Die baskische Venus‘ auf den deutschen Opern-Spielplan in unserer Deutschen Bühnenkorrespondenz gesetzt. / Von anderer Seite wird mir nun mitgeteilt, dass Sie Nichtarier sein sollen. Zur Klärung dieser Angelegenheit im beiderseitigen Interesse bitte ich Sie höflichst, mich doch über diesen Punkt aufzuklären und mir den Nachweis über Ihre arische Zugehörigkeit zu erbringen. / Heil Hitler! / Theaterpolitisches Archiv“ Reichsverband Deutsche Bühne e.V., Reichsleitung, Theaterpolitisches Archiv an Wetzler (Ascona), Berlin, 6.2.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1934: 49).

Jahrzehnten in Deutschland, wo er wahrlich „Demütigungen“⁹⁵⁰ ausgesetzt war, keine entsprechende Äußerung überliefert. Zu Kriegsbeginn holte er dies nach:

„It makes my blood boil to see what a mess one mad hyena has made of the entire world, – but this statement is not quite precise. The hyena never would have succeeded, had its criminal methods not found such an appeal among the Germans. I have lived in Germany many years and certainly gratefully acknowledge the fine things I experienced in that country, but I also, to my great detriment, came into painful contact with some of their beastly qualities, their deceit, servility, their absurd vanity and boasting. I am not quite sure whether other nations grasp the mentality of the German mob. I also used to make a difference between Naziism and the Germans in general, however, recent events forced me to change my opinion.“⁹⁵¹

Dass diese Einschätzung mit den antisemitischen Äußerungen einhergehen konnten, niedergeschrieben ein Jahr zuvor anlässlich des Vortrags von Mordecai Sandberg in London, ist wohl nur aus der Zeit heraus zu erklären. All dies war Teil einer Haltung, die im täglichen Verhalten von den egalitären Werten der republikanischen Gesellschaft Amerikas geprägt war, eigentümlich verbunden mit einer Verehrungshaltung dem Adel gegenüber, der Sehnsucht nach den deutschen Verhältnissen vor 1914.

Mit dem Hochadel in Berührung zu kommen genoss bei Wetzler oberste Priorität, der er alles unterzuordnen bereit war. Auf Samstag, 24. August 1929 war er für ein oder zwei Tage auf Schloss Panker bei Lütjenburg eingeladen⁹⁵², von Mafalda von Hessen⁹⁵³, Tochter des italienischen Königs Vittorio Emanuele III, jetzt verheiratet mit Philipp von Hessen⁹⁵⁴. Die Bekanntschaft hatte sich aus einer Begegnung auf Capri ergeben.⁹⁵⁵ Die Schilderung ruft Erinnerungen wach an die Selbstverortung als Aristokrat, die er dreißig Jahre zuvor vorgenommen hatte:

„Ich bin nun einmal geborener Aristokrat, – woher, das weiss der Kuckuk! Böses Vorbild und Mangel an Erziehung haben scheint's dieses paradoxe Wunder an mir bewirkt.“⁹⁵⁶

Entsprechend wusste er nun zu berichten,

„dass ich mich vielleicht niemals vom ersten Moment ab irgendwo so ‚zu Hause‘, und at my ease gefühlt habe wie in Panker [...] Ich rief vor der Abreise noch Kirschbaum an, und bat ihn um Verhaltensmaasregeln, denn ich fühlte mich ganz und gar nicht ‚up to it‘, being in such close proximity

⁹⁵⁰ Wetzler an Doris Oehmigen, London, 2.3.1937 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1937: 13).

⁹⁵¹ Wetzler an „Mr. Sumsion“, 29.10.1939, Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1939: 13).

⁹⁵² Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Bremen, 22.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 86).

⁹⁵³ Mafalda von Hessen (1902–1944).

⁹⁵⁴ Philipp von Hessen-Kassel (1896–1980).

⁹⁵⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Kampen (Sylt), 15.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 83).

⁹⁵⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, 8.8.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 25).

with so many new ‚Ferschtlichkeiten‘ all in a bunch. Nach dem ersten äusserst herzlichen Empfang war meine Nervosität sofort wie weggeblasen: obgleich wir fast nur Englisch sprachen, war mein Sprachfehler glatt verschwunden, und ich schief die ganze Zeit sehr gut und traumlos. [...]

Die house-party in Panker bestand nämlich aus: Landgraf u. Landgräfin⁹⁵⁷ Friedrich Karl⁹⁵⁸, Landgraf u. Landgräfin Alexander⁹⁵⁹ u. Frau, Mafalda und Mann, Prinzessin Sibylle⁹⁶⁰, die sehr charmante Schwester der beiden Landgrafen, d. Prinzen Richard⁹⁶¹ und Christoph⁹⁶², Brüder vom Pr. Philipp, Baron Flotow, Pessenlehner⁹⁶³ und ich. [...]

Ich kann Dir wirklich nicht beschreiben wie bezaubernd liebenswürdig und herzlich alle mit mir waren, – wäre ich ein König, so hätten sie unmöglich netter und rücksichtsvoller sein können. Es war eine wahre Wohlthat, mit Menschen zusammenzusein, die einen Gedanken ausführlich, ernst und logisch zu Ende führen, – es gab niemals ‚small-talk‘, wie er in den Salons des ‚smart set‘ üblich ist. Jeder der Prinzen erzählte mir sehr ausgiebig von ihren Interessen, ihren Familien, Vorfahren, den Tagesfragen, etc. [...] [Landgraf Friedrich Karl] sagte wörtlich: ‚Abgesehen davon, dass Sie ein wirklicher Künstler und Kulturmensch sind, habe ich vom ersten Moment als ich Sie sah die Überzeugung gehabt, dass Sie vor allem ein guter Mensch sind, und das ist für mich die Hauptsache.‘⁹⁶⁴

Das Idealistische, das der Landgraf und auch die geistlichen Bekannten an Wetzler schätzten, erwies sich jedoch in geschäftlichen Verhandlungen als hinderlich. Einerseits half ihm die amerikanische Prägung, aus allen Misserfolgen und Niederlagen das Positive zu ziehen, sich zu erheben und einen Neuanfang zu wagen. Andererseits blieb ihm durch seine idealistische Haltung der Respekt derjenigen verwehrt, die rationaler verhandelten als er.

Am deutlichsten illustriert dies die künstlerische Zusammenarbeit mit der amerikanischen Sopranistin Dusolina Giannini⁹⁶⁵, die er 1925 auf ihr Hamburger Debüt als Aida vorbereitete. Er hatte sie im März 1925 in New York kennengelernt⁹⁶⁶, Anfang September fand der Unterricht statt, im Ostsee-Sanatorium Travemünde, Giannini war samt Mutter und Manager Daniel Mayer⁹⁶⁷ angereist. Es ist unklar, wie die aufstrebende junge Sängerin dazu kam, für ihr Rollenstudium Wetzler auszuwählen und dafür extra nach Travemünde zu reisen. Gemäß

⁹⁵⁷ Margarethe Landgräfin von Hessen-Kassel, geb. Prinzessin von Preußen (1872–1954).

⁹⁵⁸ Friedrich Karl von Hessen-Kassel (1868–1940).

⁹⁵⁹ Alexander Friedrich von Hessen-Kassel (1863–1945).

⁹⁶⁰ Sibylle Margaretha von Hessen-Kassel (1877–1953).

⁹⁶¹ Richard Prinz von Hessen (1901–1969).

⁹⁶² Christoph von Hessen-Kassel (1901–1943).

⁹⁶³ Robert Pessenlehner (1899–1985), deutscher Musikwissenschaftler, korrespondierte mit Wetzler in der Funktion eines Sekretärs Mafaldas von Hessen.

⁹⁶⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Lütjenburg-Lübeck“, 27.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 90).

⁹⁶⁵ Dusolina Giannini (1902–1986), amerikanische Sopranistin italienischer Herkunft.

⁹⁶⁶ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., 24.3.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 30).

⁹⁶⁷ Daniel Mayer (1856–1928), britischer Impresario deutscher Herkunft.

Giannini war Wetzler zweite Wahl, nach Bruno Walter.⁹⁶⁸ Wetzler erachtete es als eine Ehre, mit Giannini arbeiten zu dürfen, in dieser Kategorie erwartete er auch seinen Lohn:

„I don't feel like taking any money from Giannini; what I give to her can't be compensated by music-teachers rates, and I can't expect her to pay me what I am worth to her, – besides if she sings my songs, etc. etc. that can also be considered a compensation in the long run.“⁹⁶⁹

Hier zeigt sich, dass es Wetzler schwer fiel, seinen Wert als Musiker realistisch einzuschätzen, umso mehr, als er überzeugt war, dass er „Sachen mit ihr herausarbeite, die ausser [ihm] nur Toscanini fertig brächte.“⁹⁷⁰

Das Projekt stand unter einem schlechten Stern. „In der zweiten Nacht ihres [Gianninis] Dortseins kletterte ein Einbrecher auf einer Leiter in ihr Schlafzimmer, drohte ihr mit einem Revolver, und es gab entsetzliche Szenen.“⁹⁷¹ Die vier zogen anschließend ins Hotel *Vier Jahreszeiten* in Hamburg, um dort weiter zu studieren, Wetzler logierte auf Kosten der Sängerin. Nach Gianninis Hamburger Auftritten⁹⁷² war Wetzlers Auftrag erfüllt, es blieb Gianninis Undank, denn letztlich hinterließ Wetzlers Fronarbeit Unklarheit darüber, wer wem zu danken hatte. Die Belohnung in Form von Aufführungen seiner Lieder fiel mager aus: Am 22. September 1925 sang Dusolina Giannini in Hamburg zum einzigen Mal zwei seiner Lieder.⁹⁷³

Ein vergleichbarer Fall ereignete sich zehn Jahre später in Bern, als Wetzler an einer Soiree der *Légation de Panama*⁹⁷⁴ Orgelwerke und mit der Sopranistin Erika Frauscher⁹⁷⁵ Lieder aufführte:

„Trotz meines grossen Erfolges in Bern, bekam ich nur freies Hotel und 25 Frs. für die Reise, während die Frauscher 350 Frs. erhielt. Ich hatte allerdings nichts verlangt, dachte aber, dass der Herr Chargé d'affaires, der schätzungsweise 12.000 Francs für die Sache springen liess, mir, der ich die *Hauptarbeit* hatte, auch etwas zuweisen würde.“⁹⁷⁶

⁹⁶⁸ Vgl. Wetzler an George Herbert Engelhard, Lübeck, 26.9.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1925: 15).

⁹⁶⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Travemünde, 20.8.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 48).

⁹⁷⁰ Wetzler an Edith Sajitz, Hamburg, 11.9.1925, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1925: 11).

⁹⁷¹ Wetzler an Edith Sajitz, Hamburg, 11.9.1925, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1925: 11); für ausführlichen Bericht vgl. auch Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Travemünde-Hamburg“, 6.9.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 60).

⁹⁷² Aida: 12.9.1925.

⁹⁷³ *Abschied* op. 6,1 und *Spinnlied* op. 11,1. Vgl. Konzertprogramm (CH-Zz, Mus NL 145: E 1925 g: 16).

⁹⁷⁴ Vgl. Programm (CH-Zz, Mus NL 145: E 1935: 2).

⁹⁷⁵ Erika Frauscher (1900–1995), österreichische Sopranistin.

⁹⁷⁶ Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 21.5.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1935: 16).

Geld

Die diffuse Art Wetzlers, Verhandlungen zu führen, bedeutet nicht, dass ihm Geld nichts bedeutet hätte. Im Gegenteil, Geld war in allen Belangen, künstlerischen und praktischen, ein Faktor, den er stets vor Augen hatte. Auf seinen Reisen zur Erholung und zur Komposition etwa nach Capri und Sylt konnte er seitenlang über die Preisverhältnisse der lokalen Hotellerie referieren. Dass er fast ausnahmslos an ersten Adressen abstieg, zeigt, auf welchem finanziellen Niveau sich seine Sorgen abspielten. Ein standesgemäßer gesellschaftlicher Verkehr als Kapellmeister wie auch später als freier Komponist machte allerdings diesen Aufwand erforderlich, wollte er im Geschäft bleiben, denn die einflussreichen politischen Kräfte wie auch Theaterdirektoren und Kapellmeister bewegten sich in einem spezifischen Umfeld, in ausgesuchten Stadtreaurants und einer Handvoll Alpenkurorten, etwa im Oberengadin, oder an Seebädern wie auf Sylt.

Aus seinen späteren Vermögensverhältnissen zu schließen, hatte Wetzler bereits von seinem Vater Geld geerbt, in Form von Wertpapieren, daneben eine Immobilie in Chicago.⁹⁷⁷ Der Vater hatte die Karriere seiner Wunderkinder so geplant, dass sie bereits im Kindesalter Geld einbrachten. In Frankfurt, nach seinem Tod, boten sich weitere Quellen an, um die Existenz der Kinder zu sichern.⁹⁷⁸ Nur mit einer ausreichenden finanziellen Absicherung lässt sich erklären, dass Grun und Cossmann für das Konzert, das sie 1893 für Hans Pfitzner organisierten, Wetzler als Bürgen einsetzten, ohne ihn zu fragen.

Nach dem Studium verdiente Wetzler in New York Mitte der Neunzigerjahre nach eigenem Bekunden 600 \$ im Jahr⁹⁷⁹, sein Freund Engelhard verdiente zu dieser Zeit als Anwalt 1500 \$.⁹⁸⁰ Um 1900 stieg Wetzlers Gehalt allein an der *Trinity Church* von 1000 auf 1500 \$⁹⁸¹, sein Vermögen betrug 5600 \$.⁹⁸² Seine Stiefmutter hatte er seit Minnies Tod 1898 bis im Jahr 1904 mit insgesamt knapp 5000 \$ unterstützt.⁹⁸³ Nach dem defizitären *Strauss-Festival* 1904, für das Wetzler teilweise mit privatem Vermögen aufkommen musste, konnte er sich dank eines weit gestreuten Bettelbriefs⁹⁸⁴ mit über 2000 \$⁹⁸⁵ von diversen Gönnern

⁹⁷⁷ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, [„en route“], „Chicago-Boston“, 25.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 11).

⁹⁷⁸ Vgl. Minna Wetzler an Eugenie Schumann, Frankfurt a. M., 29.8.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1886/93: 10).

⁹⁷⁹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, 26.12.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 1).

⁹⁸⁰ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Westhampton, N.Y., 21.8.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1899: 30).

⁹⁸¹ Vgl. Morgan Dix an Wetzler, New York, N.Y., 10.1.1900 (CH-Zz, Mus NL 145: Bed 8).

⁹⁸² Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., [1900] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1895/1905: 4).

⁹⁸³ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., [1900] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1895/1905: 4); Wetzler an Bertha Rudolph, East Hampton, N.Y., 30.7.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 10).

⁹⁸⁴ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 15.7.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1901/04: 09).

nach Deutschland auf Stellensuche begeben. Er gedachte, mit einem Jahresbudget von 5000 Mark (1250 \$) auszukommen⁹⁸⁶, einer Summe, die er bis zum Kölner Engagement nicht selbst aufbringen konnte.

Die erste Anstellung in Hamburg trat er, wie damals in Deutschland gängig, ohne Bezahlung an. Mit großer Selbstverständlichkeit konnte er sich auf den Hauptmäzen dieser Jahre, Henry Ammon James, verlassen, der die drei Hamburger Jahre 1905 bis 1908 mit insgesamt 4750 \$ (19'000 Mark) abdeckte. Elberfeld zahlte nur 1800 Mark (450 \$) jährlich, Bertha Rudolph löste Henry James ab, wenn auch in bescheidenerem Umfang, und überwies jährlich 1800 bis 3000 Mark. Zusammengerechnet mit den Gehältern in Riga (4000 Mark), Halle und Lübeck (je 3750 Mark) übertraf so die Summe Wetzlers um 1905 erstelltes Budget von 5000 Mark. Mit dem Kölner Lohn von durchschnittlich 11'000 Mark war Wetzler in der ersten Liga der Kapellmeister angekommen. Berthas Zahlungen vermochten die einsetzende Inflation aufzufangen, setzten aber Mitte der Zwanzigerjahre aus, da diese selbst bereits vor der Weltwirtschaftskrise mit ihren Wertanlagen große Verluste erlitt.⁹⁸⁷

Obwohl Wetzlers Orchesterwerke in den Zwanzigerjahren viel gespielt wurden, konnten die Tantiemen nur einen Bruchteil seines Geldbedarfs decken. Dieser wuchs mit den Klinikaufenthalten Linis Anfang der Dreißigerjahre, nach deren Tod betrug sein Vermögen in deutschen und Schweizer Papieren 10'000 \$, 22'000 Reichsmark und 25'000 Schweizer Franken.⁹⁸⁸ Nach eigenem Bekunden hatte er im Zuge der Finanzkrise binnen Mitte der Dreißigerjahre vier Fünftel seiner Ersparnisse verloren⁹⁸⁹, wegen unvorteilhaften Verkäufen in Deutschland⁹⁹⁰ und Amerika⁹⁹¹.

Ab dieser Zeit beherrschte das Geld mehr noch als künstlerische Fragen Wetzlers Alltag. Den Zweck seiner unermüdlichen Reisen, Aufführungen und Engagements einzuhandeln, verfehlte er in einem deprimierenden Maß. Die Auslagen überstiegen bei weitem die Einnahmen. In den letzten Jahren in Amerika gab er monatlich 250 bis 300 \$⁹⁹² aus, eine Summe, für die er auf das Kapital zurückgreifen musste. Auch hier bot die Unterstützung durch die Nächsten, allen voran der Familie Engelhard-Stieglitz, eine willkommene Erleichterung des Alltags.

⁹⁸⁵ Vgl. die entsprechenden, im Kapitel *Stationen* referierten Spenden von Henry Ammon James und anderen.

⁹⁸⁶ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, New York, N.Y., [1900] (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1895/1905: 4).

⁹⁸⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 24.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 19).

⁹⁸⁸ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 8.11.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 28).

⁹⁸⁹ Vgl. Wetzler an „Liebe Freudin“, Basel, 15.2.1935, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1935: 54).

⁹⁹⁰ Wetzler an George Herbert Engelhard, undatiertes Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934/37: 11).

⁹⁹¹ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, [„en route“] „Chicago-Boston“, 25.2.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 11).

⁹⁹² Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Avon-by-the-Sea, N.J., 26.8.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 14); Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 9.5.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 17).

Alltag

Gerne hätte er Alltag und Kunst getrennt, wie es ihm in jungen Jahren Daniela Thode vorgezeichnet hatte:

„Es ist schade, dass Sie unsere Aufführungen nicht erlebten. So weit auf der Erde und unter unvollkommenen Bedingungen etwas Vollendet sein kann, so weit waren es diese über alle Massen herrliche Darstellungen. Wie ein Bild aus anderer Welt strahlte unser Tannhäuser uns entgegen und erfüllte das Innere mit seligen Tönen und Gestalten! Mit Kummer schieden wir von solchen Eindrücken, von dem in Schweigen wiederum versenkten Festspielhaus – eine läuternd und erhebend in uns wirkende Welt mit hinausnehmend in die Alltagswelt, jeder in die seiner harrenden Lebensaufgaben mit ihrer Strenge, ihrer Last, aber ihrer Freudigkeit und ihrer Grösse, selbst im Kleinsten.“⁹⁹³

Hier in New York gab es keine Frau mehr, die ihm von morgens bis abends Haushalt und Büro besorgte. Er musste mit einer Stunde Haushaltshilfe pro Tag auskommen: Komponieren stand in direkter Abhängigkeit zum Dienstmädchen, das ihm Sel Schubart-Stieglitz für eine Stunde am Tag überließ.⁹⁹⁴

„I never get home before midnight, and must get up every morning at 7, because Lena comes at 7.30 and leaves at 8.30. There is only one hour to get my room in order, clean the bath-room and prepare breakfast. Lena also does my laundry. She is very nice, clean and efficient.“⁹⁹⁵

Später wurde Lena zu teuer, für eine afro-amerikanische Angestellte bezahlte Wetzler 4 \$ weniger im Monat:

“My negress does her work quite well, but she cannot come before 10 o’clock, which means that I must make my breakfast myself, lay out the bed-linen etc.“⁹⁹⁶

Seine Wunschvorstellungen eines standesgemäßen Lebens in New York sahen anders aus. Anfang 1936 hatte er Doris Oehmigen gegenüber seine Idealvorstellung einer amerikanischen Hausangestellten dargelegt:

„Ich möchte gerne, dass Du so ein gutes amerik. Dienstmädchen erleben könntest, – die reinsten Heinzelmännchen! Ungestopfte Strümpfe, schmutzige Wäsche, etc. giebt es nicht. Ich sause immer in grösster Eile weg, mein Zimmer ist dann stets ein greuliches Chaos, und wenn ich zurückkomme ist stets alles in wunderbarer Ordnung, plus Früchte, Orangensaft Chokolade, herrliche echte Havanas, etc. [...] Ich muss Geld zusammenraffen, so dass wir ein herrschaftlich trainiertes Mädchen halten können, die einem den zeitmordenden Kleinkram vom Leibe hält. Ich muss, völlig ungestört, meine

⁹⁹³ Daniela Thode an Wetzler, Bayreuth, 31.8.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bet 13). Thode verzichtet in diesem Brief auf die Verwendung des „ß“.

⁹⁹⁴ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 2.10.1940, (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 18).

⁹⁹⁵ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 16.2.1941, (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 6).

⁹⁹⁶ Wetzler an Doris Oehmigen, 25.11.1941, (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 33).

neuen Sachen schreiben können, und Du, mein zartes geliebtes Herz, darfst Dich nicht mehr abrackern.⁹⁹⁷

Zuvor in der Schweiz hatte ihm Doris Oehmigen, die er als Sekretärin kennengelernt hatte, seine Korrespondenz besorgt, eine Arbeit, für die während der Ehejahre Lini zuständig gewesen war. Sowohl in der Zeit als Kapellmeister⁹⁹⁸ als auch als freier Komponist hatte sie jeweils „stundenlang Korrespondenz machen [müssen]“.⁹⁹⁹

Dennoch hatte sich sein Kapellmeisteralltag in Deutschland weit weniger luxuriös gestaltet als etwa bei Brecher oder Gabrilowitsch, die reiche Frauen geheiratet hatten, oder wie bei Clemens von Franckenstein, der während des ersten Weltkriegs die „Hirschjagd“ pflegte¹⁰⁰⁰, während Wetzler sich darüber freuen konnte, „15 Pfund Gemisch von getrockneten Bohnen und Erbsen à 70 Pfennig per Pfund [ergattert]“ zu haben.¹⁰⁰¹ Von seiner einfachen Prägung her mussten ihm solch extravagante Vorlieben fremd sein. Selbst der Hedonismus geselliger Anlässe wurde ihm schnell suspekt, so an einem „grossen souper“ in der Familie des Dirigenten Walter Herbert¹⁰⁰² im Leipziger Tiergartenviertel: „70 Personen, Sekt, Tanzerei, etc. schreckliches Milieu [...]“¹⁰⁰³

Losgelöst von alledem gab es einen Punkt, der lebenslang die Arbeit bestimmte, als Komponist wie auch als Dirigent und Musiker: der Schlaf. Trotz einer robusten Konstitution litt Wetzler in einem Maß unter Schlaflosigkeit, das die Lebensqualität empfindlich beeinträchtigte: „This insomnia is the scourge of my life.“¹⁰⁰⁴ Als „Schlafpulver“¹⁰⁰⁵ nahm er „Veronal“¹⁰⁰⁶ und „Medinal“¹⁰⁰⁷, heute nicht mehr verwendete Barbitate, die bei Überdosierung tödlich wirken. Harmonische Umgebung konnte Linderung verschaffen, wie das oben beschriebene Milieu auf Schloss Panker. Wetzler konnte jedoch auf Reisen Tage

⁹⁹⁷ Wetzler an Doris Oehmigen, [„En route“] „Boston-N.Y.“, [1./2. 1936] (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1931/43: 2).

⁹⁹⁸ Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 15.3.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 1).

⁹⁹⁹ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 3.10.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 12).

¹⁰⁰⁰ Gertrude von Franckenstein an Wetzler, München, 12.10.[1918] (CH-Zz, Mus NL 145: Bef 38).

¹⁰⁰¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Heiligenhafen, 4.7.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 26).

¹⁰⁰² Walter Herbert (1868–1975), geb. Walter Seligman, deutscher Dirigent, emigrierte Ende der 1930er Jahre in die USA.

¹⁰⁰³ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Leipzig-Berlin“, 9.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 3).

¹⁰⁰⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train to Kampen“, 28.7.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 66).

¹⁰⁰⁵ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 10.1.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 1).

¹⁰⁰⁶ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Riga, 25.10.1910 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1910: 4).

¹⁰⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 7.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 40).

damit verbringen, ein Hotel oder eine Pension zu finden, die Betten mit Rosshaarmatratze zu einem erschwinglichen Preis anboten.¹⁰⁰⁸

Solche Aufenthalte, wie im Sommer 1929 in Kampen, erhielten dadurch Kurcharakter, dass Wetzler das Komponieren wegließ, während der Schlaf gleichermaßen schlecht blieb wie zu Hause in Köln. Neben dem umtriebigen Tagesmodell wie das geschilderte in New York, das neben dem Besuch bei Thomas Mann der Akquisition von Aufführungsmöglichkeiten diene, und dem integrierten Modell – Komposition und Küstennähe –, beschrieben anlässlich des Aufenthaltes in St. Jean-de-Luz, stellte dieses arbeitsfreie Modell die gemeinhin erholsamste Variante dar:

„My day is generally as follows: 6 o'clock reading in bed, 8 rising, 8½ breakfast, 9 arrival of mail and writing letters until 10 or 10½. 10½ till 12½ solitary air-bath in the dunes, – very enjoyable, after that ‚flanieren‘ on the beach and bathing until 1¼. 1½ dinner, then nap until 4, coffee (included in the pension) 4½–7 beach, 7½ supper. After supper the guests generally remain in Hilligenlei, playing games, etc. in high spirits; – sometimes I join them a short while, but I generally go off into the open, where I sometimes stroll with Prof. Bohne¹⁰⁰⁹ of the Cologne University (Mediziner und Jurist), or talk to old Mayer of Halle. My sleep is merschtendeels bad, but I look very well, in spite of my Müdigkeit [...]“¹⁰¹⁰

Kontrastierend dazu bildet das klassische Alltagsmodell des Theaterkapellmeisters, als der er während 18 Jahren in Deutschland und Riga gearbeitet hatte, die Grundlage für das folgende Kapitel. Im Gegensatz zum Operndirigenten an der Wende zum 21. Jahrhundert, der zu festgelegten Probe- und anderen Terminen anwesend sein muss, war es für Wetzler normal, den ganzen Tag am Theater zu verbringen, vor allem, wenn das mangelnde oder mangelhafte Personal zusätzliche Probenarbeit erforderte. Da erschien er morgens früh, lange bevor die Proben begannen, hielt tagsüber Orchester- und überwachte Klavierproben, kehrte nur vor der Vorstellung nach Hause zurück, um sich umzuziehen. Das Partiturstudium musste nachts und an den spielfreien Abenden erfolgen.

¹⁰⁰⁸ Vgl. etwa Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 3.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 33).

¹⁰⁰⁹ Gotthold Bohne (1890–1957), deutscher Jurist.

¹⁰¹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Kampen (Sylt), 9.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 75).

II Wetzler als Dirigent

Zeichnete das erste Kapitel *Stationen* bereits eingehend Wetzlers Werdegang als Dirigent, so soll hier anhand einiger systematischer Fragestellungen eine Präzisierung ermöglicht werden. Die Überschrift „Wetzler als Dirigent“ orientiert sich dabei insofern am zeitgenössischen Sprachgebrauch, als damals zwischen den Begriffen „Dirigent“ und „Kapellmeister“ unterschieden wurde, wobei die Bezeichnung „Kapellmeister“ einerseits mit bestimmten Ämtern verknüpft war und andererseits gerne als traditionelle Alternative zum modernen „Dirigenten“ gesehen wurde. Soweit eine Unterscheidung möglich ist, steht im Folgenden dementsprechend die Verwendung von „Dirigent“ für die technischen Aspekte des Berufes wie Schlagtechnik oder interpretatorische Auffassung, während der Begriff „Kapellmeister“ berufsimmanente Fragen wie das Selbstverständnis oder die Rolle innerhalb der Institutionen abdeckt.

In einem ersten Teil soll noch einmal der Ausbildung, ferner den Prägungen und Vorbildern nachgegangen werden, die für einen jungen Musiker in den 1890er Jahren in Deutschland das Berufsbild des Kapellmeisters bestimmten. In einem Vergleich mit Frankfurter Mitstudenten, aber auch mit Weggefährten an all den Stätten, an denen Wetzler tätig war, soll untersucht werden, inwiefern seine individuelle Karriere regelhafte oder aber besondere Züge aufwies und welche Stellung er letztlich im deutschen Musikleben einnahm. Auf der Grundlage von eigenen Texten und Dirigierpartituren kommt sodann ansatzweise Wetzlers interpretatorische Auffassung zur Sprache. Abschließend gilt es, anhand von Rezensionen Wetzlers persönlichen Stil als Dirigent zu rekonstruieren.

1. Prägung

Mehrere Faktoren bestimmten die Ausbildung des heranwachsenden Wetzler, die einer Erörterung bedürfen. Als Sohn einer ausübenden Pianistin in einen Musikerhaushalt hineingeboren, ergab sich nach deren frühem Tod ein Vakuum. Dieses versuchte sein Vater, von Kind auf ohne musikalische Bildung, mit einer forcierten Förderung von Sohn und Tochter auszufüllen. Als Wunderkinder angepriesen, wurden die beiden bereits vor der Pubertät mit dem professionellen Musikerhabitus vertraut. Mit der Wahl der Ausbildungsstätten erwies sich der Vater als kundiger Betreuer, gleichzeitig zeugte die Maßnahme, Hermann zu einem Zeitpunkt zur Geige zu zwingen, als dieser bereits einen vielversprechenden Stand auf dem Klavier erreicht hatte, von krasser Inkompetenz. Die Kinder genossen Unterricht und Umgang mit ersten Kräften, in Cincinnati bei der

Lisztsschülerin Caecilia Gaul, Wetzler wurde zum Protégé der Sopranistin Adelina Patti, die an der dortigen Oper auftrat.¹⁰¹¹ Frankfurt gehörte neben Berlin zu den wichtigsten Konservatorien Europas, Musiker aus dem englischsprachigen Raum studierten traditionellerweise in Frankfurt. Zudem war es die Stadt, in der Minnas und Hermanns Mutter studiert hatte. Die Ausbildung erfolgte in einem eminent künstlerischen Milieu, mit Clara Schumann und ihren Töchtern im Zentrum, dazu dem Hausfreund Johannes Brahms: „While at Madame Schumann’s I met the famous Brahms and heard several of his works played from their original manuscripts under his personal direction.“¹⁰¹²

Sosehr Scholz’ militärisches Naturell damit kontrastierte, für Wetzler bot dieser Halt in einem Studium, das er wohl nur dank der humanen pädagogischen Vorgaben der Schule beenden konnte. Die häufigen Fächerwechsel und Unterbrüche zeugen von tiefen Krisen, der Vater mag ein Grund dafür gewesen sein. Im einzigen erhaltenen Brief, verfasst im letzten Lebensjahr, offenbart sich die Art, in welcher der musikalische Laie den bereits ausgewachsenen Sohn zu gängeln suchte:

„Aus Deinem Schreiben habe ich gesehen daß Du in Schwalbach warst was mich sehr verdrießt; indem ich Dir viele Mal verboten habe weite Turen zu Fuß zumachen; Du brauchst Ruhe zu deiner Erholung, und sollst nicht mehr als eine Stunde-Wegs laufen. Es nützt dir alles nichts wenn Du nicht ganz ruhig alles thust und so gemüthlich wie möglich machst. Folge dieser meinen Rat bedenke daß ich nur Dein Bestes will.

Einliegend findest Du eine rohe Skizze über ein Thema Die verlassene Violin ich wünsche daß Du das Manuskript nach deinen besten Gedanken und können verarbeitest, Du hast jetzt Zeit dazu und kannst es vielleicht so bearbeiten daß man es in einer Sontagszeitung abdrücken lassen kann, auch als Erinnerung Dir daran wie Du zu Deiner Violine gekommen bist. Bewahre das Manuskript auf [...] auch einen passenden Schluß dazu [...]“¹⁰¹³

Die Laufbahn als Wunderkind barg eine Eigenschaft, die Wetzler von der Mehrheit seiner Mitstudenten am Hoch’schen Konservatorium unterschied: die Unmöglichkeit, selber auswählen zu können. Als konzertierendes Kind war ihm wie auch seiner Schwester die musikalische Berufslaufbahn vorgegeben, während sich andere, auch gegen den Willen ihrer Eltern, dafür entscheiden mussten oder konnten. Minnas Auswahl blieb auf das Klavier beschränkt, übergeordnete Befähigungen zur Komponistin oder Dirigentin waren nicht vorgesehen. Anders bei Hermann: Wie die meisten seiner männlichen Mitstudenten, die nicht

¹⁰¹¹ Vgl. The Enquirer (Cincinnati, Ohio), 4.5.1939, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1939: 7.

¹⁰¹² Artikel über Wetzler in: J. A. Moore, Portland Sunday Telegram and Sunday Press Herald (Portland, Me.), 17.8.1941, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1941 d: 8.

¹⁰¹³ Charles an Wetzler, Frankfurt a. M., 9.8.1889 (CH-Zz, Mus NL 145: Bd 1889: 1).

von Beginn an auf eine Stelle als Orchestermusiker hinarbeiteten, erhielt er ein Ausbildungsprogramm in einer Breite, die eine Spezialisierung als Musiker noch offenließ. Zwei Schwerpunkte lassen sich festmachen: das Soloinstrument, bei den meisten Klavier, und Komposition, oft aufgeteilt in Gehörbildung, Kontrapunkt und gesonderte Lektionen unter dem Namen „Composition“.

Eine Unterweisung in „Dirigieren“ gab es nicht, hingegen in Partiturspiel. Dirigierübungen erfolgten in kleinen Gruppen außerhalb des Unterrichts, wie Walter Abendroth in seiner Pfitzner-Biographie berichtet:

„Mit Friedberg¹⁰¹⁴ und Wetzler traf man sich darum auf des letzteren Studentenmansarde und studierte zu dritt das Dirigieren von Rezitativen mit abwechselnd verteilten Rollen. Der eine dirigierte, und nach ihm hatte sich der klavierspielende zweite und der die Gesangspartien markierende dritte – natürlich auch mit allen Fehlern – zu richten, wie Orchestermusiker und Sänger in der Oper.“¹⁰¹⁵

Die jungen Männer erhielten zum ersten Mal die Gelegenheit, ein richtiges Orchester zu leiten, wenn sie in den Vortragskonzerten ihre eigenen Werke zur Aufführung brachten. Es ist fraglich, ob und wie weit die angehenden Kapellmeister mit dem spärlichen Schrifttum vertraut waren, das sich mit Fragen des Dirigierens auseinandersetzte. Richard Wagners Artikel *Über das Dirigieren* von 1869 galt um die Jahrhundertwende als Allgemeingut, monographische Veröffentlichungen bis dahin ließen sich an einer Hand abzählen: 1892, im Jahr als Wetzler von Frankfurt nach New York zog, erschien *Über das Dirigieren* von Josef Pembaur, 1896 das gleichnamige Büchlein von Felix Weingartner. Die erste größere Untersuchung, die sich systematisch mit den Aspekten des Dirigierens befasste, ohne sich an der Schlagtechnik aufzuhalten, war das 1909 erstmals erschienene *Handbuch des Dirigierens* von Rudolf Cahn-Speyer. Die Mehrzahl der vorangegangenen Veröffentlichungen trugen den Charakter einer Wegleitung. Terminologisch wurde gemeinhin das „Taktieren“ vom „Dirigieren“ unterschieden, ersteres nach Carl Schroeder lediglich ein „korrekt[es] und sicher[es]“ Schlagen, letzteres hingegen „die geistige und körperliche Tätigkeit eines Kapellmeisters, vermittelt derer er [...] eine [...] im Sinne des Komponisten und seiner eigenen individuellen künstlerischen Empfindung durchgeistigte Darstellung eines Tonstücks gibt.“¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ Carl Friedberg (1872–1955), deutscher Pianist und Klavierpädagoge.

¹⁰¹⁵ Abendroth, Walter, *Hans Pfitzner*, München 1935, S. 72.

¹⁰¹⁶ Schroeder, Carl, *Handbuch des Dirigierens und Taktierens (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis)*, Berlin 1889, ⁶1919 (= *Max Hesses illustrierte Handbücher* Band 14), S. 1.

Der gemeinhin als „erster moderner Dirigent“ bezeichnete Hans von Bülow bildete für Wetzler die Referenz für sein späteres eigenes Wirken, neben Hermann Levi, Hans Richter, Felix Mottl und Karl Muck, von denen er zumindest die letzten drei in Bayreuther Aufführungen erlebt hatte.¹⁰¹⁷ Strauss verehrte er, Weingartner hätte er gerne verehrt¹⁰¹⁸, Mahler war ihm suspekt. In späteren Jahren, Ende 1929, als Furtwängler und Klemperer bereits auf der Höhe ihres Ruhmes angekommen waren, den Wetzler nur zu kleinen Teilen nachvollziehen mochte, berief er sich in einem Bericht über die Berliner Orchesterverhältnisse auf die Helden seiner Jugend:

„Klemperer und Kestenberg¹⁰¹⁹ sollen kolossal wühlen, – alles ist Anarchie. Furtwängler’s Lohengrin und Tristan gelten als nie zuvor dagewesene Offenbarungen! Poor Bülow, Mottl, Levi, etc. Es scheint sich auf einen Kampf zwischen Klemperer und Furtwängler zuzuspitzen um die Oberherrschaft in Berlin.“¹⁰²⁰

Weniger bedeutend waren die Namen der Dirigenten, die Wetzler im Alltag seiner Frankfurter Studienzeit erlebte. Dirigent der Museumskonzerte war Carl Müller¹⁰²¹ und ab 1891 Gustav Kogel¹⁰²², die hauseigenen Konzerte am Konservatorium leitete der Direktor Bernhard Scholz.

2. Karrieren

Ein Absolvent galt, nachdem er das Konservatorium verlassen hatte, als versiert genug, um sowohl auf seinem Instrument als auch in Theorie Unterricht erteilen, oder aber Orchester und Chöre leiten zu können. ‚Komponieren‘ wurde als Königsdisziplin erachtet, denjenigen vorbehalten, die sich auch über das Konservatorium hinaus dazu berufen fühlten und Geld damit verdienen konnten. Das Berufsbild gestaltete sich für die Klasse der komponierenden Studenten variabel, pragmatisch ergriff man nach dem Abgang die Stelle, die sich anbot, Hans Pfitzner als Theorielehrer in Koblenz, dann als Kapellmeister in Mainz, Bernhard Sekles als Kapellmeister in Heidelberg und Mainz, später Lehrer am Konservatorium in Aachen. Eine klare Hierarchisierung der Berufe lässt sich bei den Studienabgängern der frühen Neunzigerjahre noch nicht ablesen, es zeichnet sich aber bereits der Kapellmeisterposten als höchstes Ziel ab, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen. Der Artikel *Dirigieren* im *Riemann-*

¹⁰¹⁷ Vgl. Wetzler an Marshal Rutgers Kernochan, 19.8.1901, Entwurf, Handschrift Lini Wetzler (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1901: 2: 11–16).

¹⁰¹⁸ Aus Wetzlers Briefen spricht Bewunderung gegenüber Weingartner, dessen arrogante Art war ihm jedoch zuwider. Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, [ca. 1.1935] (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1931/43: 19).

¹⁰¹⁹ Leo Kestenberg (1882–1962), deutscher Pianist und Kulturpolitiker österreichisch-ungarischer Herkunft, 1927–1930 mit einem Volksbildungsauftrag an der Kroll-Oper betraut, an der auch Otto Klemperer wirkte.

¹⁰²⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, „on the train to Leipzig“, 18.12.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 95).

¹⁰²¹ Carl Müller (1818–1894), deutscher Dirigent, 1860–1891 Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte.

¹⁰²² Gustav Kogel (1849–1921), deutscher Dirigent, 1891–1903 Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte.

Lexikon von 1916 fasst diese Entwicklung gut zwanzig Jahre nach Wetzlers Studienzeit zusammen: „Mit Recht werden Dirigenten von hervorragender Qualität jetzt sehr hoch salarisiert, was begreiflicherweise die jungen Musiker in Scharen verleitet, eine Karriere einzuschlagen, die nur wenige auf die Höhe führt und den Durchschnitt zu harter, aufreibender Arbeit verdammt.“¹⁰²³ Auch Wetzler hätte gerne eine solche Stelle ergriffen. Angesichts der Aussichtslosigkeit plante er aber, wie bereits geschildert, während zweier Jahre in New York „Geld zu machen“, um „mit der gewonnenen Selbständigkeit [...] in Deutschland eine Kapellmeisterstelle [zu] bekommen“¹⁰²⁴. Die Vielseitigkeit seiner Tätigkeit in New York, die schon in der außergewöhnlichen Fächerbreite des Studiums angelegt gewesen war, bot vielerlei Möglichkeiten, anderweitig Fuß zu fassen: als Kirchenmusiker, insbesondere als Organist, ebenso als Orchesterbratschist – Anstellungen, die er letztlich doch nur als Geldquelle ansah. Zum Komponieren sah er sich in den Neunzigerjahren nach eigenem Bekunden nicht berufen, es entstanden nur vereinzelte Stücke für den täglichen Gebrauch in der Kirche¹⁰²⁵; Bekenntnischarakter, wie bei seinen Zeitgenossen üblich, trugen die Werke nicht.

Seit seiner Ankunft in Amerika hatte er sich um eine Dirigentenstelle bemüht, etwa in seiner zweiten Heimatstadt Cincinnati, wo sich gerade in den Jahren nach 1893 die Neugründung des *Cincinnati Symphony Orchestra* vollzog.¹⁰²⁶ So stellte die Schaffung eines eigenen Orchesters, die Wetzler 1898 unternahm, insofern keine Besonderheit dar, als viele Städte noch bis in das 20. Jahrhundert hinein kein eigenes Symphonieorchester besaßen¹⁰²⁷ und auch in New York regelmäßig Versuche unternommen wurden, neue Orchester zu gründen.¹⁰²⁸ 28 Jahre war Wetzler alt, als er diesen Weg beschritt, älter als diejenigen Kollegen in Deutschland, welche direkt nach der Ausbildung an einem Theater eine Stelle erhielten. Ein Vergleich mit ausgewählten Weggefährten illustriert, in welchem Alter diese um 1900 den Einstieg in die Dirigentenlaufbahn fanden.

¹⁰²³ [Artikel] *Dirigieren*, in: Hugo Riemann (Hrsg.), *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, achte vollständig umgearbeitete Auflage, Berlin und Leipzig 1916, S. 249.

¹⁰²⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

¹⁰²⁵ Dabei handelt es sich um *Easter Cantata* (1893), *Engelsconcert* (1895) und *While Shepherds watched their Flocks* (1898). 1897 entstand zudem das op. 1, *The fairye queene* (Bar Kl). Auf die Entstehung dieser Werke wird im Kapitel *Wetzler als Komponist* näher eingegangen.

¹⁰²⁶ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 28.10.1894 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1894: 32).

¹⁰²⁷ So wurde etwa das *Detroit Symphony Orchestra*, mit dem Wetzler 1925 dank der Vermittlung durch dessen Leiter Ossip Gabrilowitsch zwei Konzerte gab, erst 1914 gegründet.

¹⁰²⁸ Sechs Jahre später etwa, im Jahr des Strauss-Festivals, gründete Modest Altschuler in New York das *Russian Symphony Orchestra*.

| | | |
|--|----------|--|
| Carl Ohnesorg (1867–1919) | 1900 | Riga |
| | 1910 | Breslau |
| Hans Pfitzner (1869–1949) | 1892 | Koblenz (Theorielehrer) |
| | 1894 | Mainz |
| | 1897 | Berlin (Theorielehrer) |
| | 1903 | Berlin |
| H. H. Wetzler (1870–1943) | 1892 | New York (Organist, Orchestermusiker, Klavierlehrer) |
| | 1898 | New York (eigenes Orchester) |
| | 1905 | Hamburg |
| | 1908 | Elberfeld |
| | 1909 | Riga |
| | 1913 | Halle |
| | 1915 | Lübeck |
| | 1919 | Köln |
| Bernhard Sekles (1872–1934) | 1893 | Heidelberg |
| | 1895 | Mainz |
| | 1896 | Frankfurt (Theorielehrer) |
| Serge Koussevitzky (1874–1951) | 1905 | Berlin (Debüt) |
| | 1909 | Verlagsgründung |
| | 1910 | Gründung Schiffsorchester auf der Wolga |
| | 1918 | Petersburg |
| | 1921 | Paris (eigene Konzertsreihe) |
| | 1924 | Boston |
| Ossip Gabrilowitsch (1878–1936) | bis 1910 | Karriere als Pianist |
| | 1910 | München |
| | 1918 | Detroit |
| Gustav Brecher (1879–1940) | 1901 | Wien |
| | 1902 | Olmütz |
| | 1903 | Hamburg |
| Albert Coates (1882–1953) | vor 1906 | Leipzig (Korrepetitor) |
| | 1906 | Elberfeld |
| | 1908 | Dresden (neben Ernst von Schuch) |
| | 1909 | Mannheim |
| Alfred Szendrai (1884–1976) | 1905 | Köln |
| | 1907 | Mulhouse |
| | 1908 | Brünn |
| | 1911 | Chicago |
| | 1912 | Hamburg |
| | 1913 | New York |
| Otto Klemperer (1885–1973) | 1907 | Prag |
| | 1910 | Hamburg |
| | 1912 | Barmen |
| | 1914 | Straßburg |
| | 1917 | Köln |
| Wilhelm Furtwängler (1886–1954) | 1906 | Berlin (Korrepetitor) |
| | 1907/10 | Breslau, Zürich, München |
| | 1910 | Straßburg |
| | 1911 | Lübeck |
| | 1915 | Mannheim |

Tabelle 10: Berufliche Werdegänge von Wetzlers Weggefährten

Über Carl Ohnesorg (1867–1919), Wetzlers Vorgänger in Riga, ist erst der dortige Amtsantritt mit 33 Jahren bezeugt, es ist aber anzunehmen, dass dies nicht seine erste Stelle war. Pfitzners Weg als Dirigent begann mit 25 Jahren in Mainz, mehrfach unterbrochen durch andere Tätigkeiten; ein anderer Frankfurter Mitstudent, Bernhard Sekles, fand seine erste

Stelle mit 21 Jahren in Heidelberg, kehrte aber schon bald an das Hoch'sche Konservatorium zurück, dem er später als Direktor vorstand. Der Russe Ossip Gabrilowitsch (1874–1951) fand nach einer Karriere als Pianist seine erste Dirigentenstelle 1910, im Alter von 32 Jahren, im *Münchener Konzertverein*; acht Jahre später konnte er das neu gegründete *Detroit Symphony Orchestra* übernehmen. Der berühmtere russische Kollege Serge Koussevitzky, mit dem Wetzler erst in späten Jahren in Boston in Berührung kam, durchlief die wechselvollste Geschichte der hier Aufgeführten, bevor er im Alter von 50 Jahren das damals beste Orchester Amerikas, das *Boston Symphony Orchestra*, übernahm: mit 31 Jahren Debüt mit den Berliner Philharmonikern, danach Orchestergründungen in Russland und Paris, daneben Karriere als Kontrabasssolist. Gustav Brecher, Wetzlers Mentor in Hamburg, hatte mit weniger als 20 Jahren an der Leipziger Oper debütiert und wurde nach Stationen in Wien bei Gustav Mahler, später in Olmütz, mit 24 Jahren Erster Kapellmeister in Hamburg. Der aus Russland stammende Engländer Albert Coates, Wetzlers Vorgänger in Elberfeld, hatte seine höchst wechselvolle Karriere, die ihn nach England, Amerika und Südafrika führte, als Zweiundzwanzigjähriger in Leipzig begonnen, kam mit 24 nach Elberfeld, mit 26 nach Dresden, ein Jahr darauf nach Mannheim, bevor er nach England ging. Alfred Szendrai, dessen Stelle Wetzler 1913 in Halle ‚erben‘ konnte, nachdem jener kurzfristig ein Engagement in New York gefunden hatte, begann mit 21 Jahren in Köln. Furtwängler, Wetzlers Vorgänger in Lübeck, hatte dort bereits mit 25 Jahren eine erste Stellung erhalten; Klemperer hingegen erlangte erst mit 32 Jahren in Köln die alleinige Herrschaft.

Es zeigt sich, dass das Durchschnittsalter bei denjenigen, die in Deutschland ihre Karriere begannen, bei gut zwanzig Jahren lag. Bei Wetzler, Koussevitzky und in einem gewissen Sinn auch Gabrilowitsch, die mit selbst gegründeten Orchestern in den Beruf hineinfanden, konnte dies erst in einem höheren Alter geschehen, da die Neuschaffung eines Orchesters einen ungleich größeren Aufwand bedeutete, als nach der Ausbildung mit zwanzig Jahren in eine fest gefügte Institution hineinzuwachsen.

Die Art, in der die Gründung des Wetzler-Orchesters erfolgte, verdient in zweierlei Hinsicht besondere Aufmerksamkeit. Erstens, da die Konzentration an aristokratischen Gönnern und die Höhe der dadurch generierten Geldsummen selbst für New Yorker Verhältnisse als außergewöhnlich erachtet wurden, und zweitens, da die künstlerische Verantwortung einem unerfahrenen Dirigenten übertragen wurde, der auf diesem Gebiet nichts vorzuweisen hatte. Der aus Deutschland stammende Henry F. Urban, Wetzler günstig gesinnt, wusste diese Karriere für die deutschsprachigen *Mississippi-Blätter* zu fassen, im Lauf der ersten Saison der

Wetzler Symphony Concerts, etwa zu dem Zeitpunkt, als die Anfrage für die Strauss-Konzerte erfolgte:

„Es ist wirklich die höchste Zeit, daß ich Ihnen von Hermann Hans Wetzler berichte. Wetzler ist unser neuester Konzert-Dirigent. Wie er das geworden ist, hat entschieden etwas Originelles. Eines Morgens erwachten wir und Herr Wetzler war da. [...] Wie Sie wissen, sind die New Yorker Konzert-Verhältnisse so kläglich, wie sie nur sein können. Es giebt kein ständiges Orchester, wie es eine Stadt vom Range New Yorks verlangen kann, Boston (Gericke¹⁰²⁹), Chicago (Thomas), Cincinnati (van der Stucken¹⁰³⁰) stehen in dieser Beziehung weit über New York. Das Philharmonische Orchester, das unser Muster-Orchester sein sollte, ist senil und minderwerthig. Die tüchtigsten Dirigenten haben sich die Aermel abdirigirt in dem heißen Bemühen, die Philharmoniker auf die Höhe der Zeit zu bringen. Das Princip des selbstherrlichen Orchesters, das sich seinen Dirigenten selber wählt, war als völlig verfehlt zu betrachten. Ebenso gut könnten die Soldaten ihren General selber wählen und ihm Befehle ertheilen. Irgend etwas mußte geschehen, um dem Uebel abzuhelfen. Von irgendwoher mußte ein Orchester beschafft werden, das nicht selbstherrlich war. Man berieth hin und her. Die Sache war schwierig. Denn wie zum Kriegführen, so gehört auch zur Gründung und Erhaltung eines ständigen und guten Orchesters in New York Geld, Geld und abermals Geld. Die orchestrale Selbstherrlichkeit mag ja in der Theorie eine ganz hübsche Sache sein. Sie hatte einen so reizend demokratischen Klang. Sie schmeckte so ‚echt amerikanisch‘. Sie war so recht nach Geschmack des gräßlichen Ueber-Yankees, den das demokratische Orchester höchst lieblich an die Regierung des Volkes durch das Volk für das Volk erinnerte und an andere drollige Wahnvorstellungen. Aber ach – die reine Demokratie, an die der Amerikaner mit geradezu kindlicher Naivetät glaubt, versagte im Philharmonischen Orchester genau so gründlich, wie sie schon längst im Opernhaus versagt hat. ‚Um Gottswillen keine Subvention! Das ist europäisch! Das ist unamerikanisch!‘ hieß es ja auch dem Opernhaus gegenüber. Und nun ist es schon seit Jahren von der reichen Gesellschaft New Yorks subventionirt, sonst wäre es längst elend verkracht. Aus der erträumten Oper des Volkes für das Volk ist die Oper der Protzen durch die Protzen für die Protzen geworden. Nur die unheilbaren demokratischen Phantasten konnten etwas Anderes erwarten. Mit dem ersehnten ständigen großen Orchester für New York wird es genau so gehen, ist es zum Theil bereits so gegangen. Während sich die neunmal Klugen die Köpfe über das Orchester der Zukunft zerbrachen, hatte Wetzler das Orchester schon fertig.

Es setzte sich zum größten Theil aus Mitgliedern des Philharmonischen Orchesters zusammen. Aber mit dem kleinen Unterschied, daß die Philharmoniker nicht Herrn Wetzler dirigirten, sondern Herr Wetzler die Philharmoniker dirigirte. Sechs Symphonie-Konzerte in Carnegie-Hall, New Yorks vornehmstem Konzert-Saal, kündigte Herr Wetzler an, mit Solisten allererster Klasse. Man war sprachlos. ‚Saperlipopette!‘ wie der Franzose zu sagen pflegt – wie hatte Wetzler das fertig gebracht? ‚Who the devil is Wetzler anyhow‘ fragte Einer den Andern. Nun, so unbekannt war Hermann Hans Wetzler in

¹⁰²⁹ Wilhelm Gericke (1845–1925), österreichischer Dirigent, 1884–1889 und 1898–1906 Dirigent des *Boston Symphony Orchestra*.

¹⁰³⁰ Frank Valentine Van der Stucken (1858–1929), amerikanischer Dirigent und Komponist, 1895–1907 Dirigent des *Cincinnati Symphony Orchestra*.

New York keineswegs. In Musiker-Kreisen galt er schon lange als ein außerordentlich fähiger Jünger der vieldeutigen Polyphymnia. [...] Vor ungefähr zehn Jahren, wenn ich nicht irre, kam er als ganz unbekannter junger Musiker nach New York. Er mußte hart kämpfen. Lange war er als Organist an der alten ‚Trinity Church‘ tätig. Auch als Klavierspieler ließ er sich hören. Dann erschien er ab und zu als Orchesterdirigent. Urplötzlich trat er diesen Winter mit der Ankündigung seiner sechs großen Symphonie-Konzerte hervor. Wer in das erste dieser Konzerte kam, erlebte allerhand Wunderbares, Nochniedagewesenes. Draußen vor Carnegie-Hall fuhr Kutsche um Kutsche vor, mit den elegantesten Insassen. Drinnen im ersten Rang, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem berühmten ersten Rang, dem sogenannten ‚Hufeisen‘, des Opernhauses hat, saßen lauter aristokratische Herrschaften. Wen man wissen wollte, wer sie waren, brauchte man nur die letzte Seite des Programms anzusehen. Dort las man, ähnlich wie im Programm des Opernhauses: ‚Logen-Inhaber und Gründer der Wetzler Symphonie-Konzerte.‘ Und da fand man George W. Vanderbilt, John Pierpont Morgan, Seth Low¹⁰³¹, den ehrenwerthen Bürgermeister mit dem niedlichen Stumpfnäschen; Stanford White, den berühmten Architekten der Dollararistokratie und Erbauer des ‚Madison Square Garden‘; William C. Whitney, Straßenbahn-Monopolist, Erz-Millionär und Marineminister unter Grover dem Dicken¹⁰³², Levi L. Morton¹⁰³³, Erz-Millionär und Ex-Gouverneur des Staates New York, H. H. Vreeland¹⁰³⁴, den Straßenbahn-Diktator; Antonio Knauth¹⁰³⁵ von der großen Bank-Firma Knauth; Nachod und Kühne¹⁰³⁶, Perry Belmont¹⁰³⁷, Karl Schurz¹⁰³⁸, Frau Jesse Seligmann¹⁰³⁹, den Obermeyer und den dazu gehörigen Unternehmer und viele Andere. Die Luft verging einem ob so viel Vornehmheit. Also die feine Gesellschaft subventionierte diese Konzerte. Wetzler verkehrt bei Whitneys, kennt John P. Morgan, der übrigens in Heidelberg studirt hat und fließend Deutsch spricht, und sonstige Leute von Bedeutung. Das war ihm zu Statten gekommen. Er hatte es völlig richtig angefangen.“¹⁰⁴⁰

3. Interpretation

Vor dem Hintergrund dieses fulminanten Aufstiegs in die Liga der New Yorker Konzertdirigenten erstaunt umso mehr die musikalische Welt, in der sich Wetzler bis dahin bewegt hatte. Auch wenn ihm der Kirchendienst zuweilen widerstrebte, war dies der Ort, an dem er sich künstlerisch entfalten konnte, gelegentlich als Komponist, aber in erster Linie an

¹⁰³¹ Seth Low (1850–1906), amerikanischer Politiker (Republikaner), 1881–1885 Bürgermeister von Brooklyn, 1902–1903 Bürgermeister von New York City.

¹⁰³² Stephen Grover Cleveland (1837–1908), amerikanischer Politiker (Demokrat), 1885–1889 und 1893–1897 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika; zeitgenössische Abbildungen bestätigen Urbans Anspielung.

¹⁰³³ Levi Parsons Morton (1824–1920), amerikanischer Politiker (Republikaner), 1889–1893 Vizepräsident der Vereinigten Staaten von Amerika, 1895–1896 Gouverneur des Staates New York. Bei der Mittelinitialie „L“ muss es sich um einen Druckfehler handeln.

¹⁰³⁴ Herbert Harold Vreeland (1856–1945), amerikanischer Eisenbahndirektor.

¹⁰³⁵ Siehe Kapitel *Stationen*.

¹⁰³⁶ Das Semikolon ist falsch gesetzt. Es sollte heißen: „Knauth, Nachod & Kühne“.

¹⁰³⁷ Perry Belmont (1851–1947), amerikanischer Politiker (Demokrat) und Offizier.

¹⁰³⁸ Carl Christian Schurz (1829–1906), deutscher Politiker und Revolutionär, ab Ende der 1850er Jahre amerikanischer Politiker (Republikaner)

¹⁰³⁹ Jesse Seligman (1827–1894), amerikanischer Bankier und Philantrop.

¹⁰⁴⁰ Henry F. Urban, Mississippi-Blätter (St. Louis, Mo.), 25.1.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 32.

der Orgel. Mit seiner Art, Bach zu spielen, erlangte er gegen das Ende der Neunzigerjahre über die Stadtgrenzen New Yorks hinaus Berühmtheit, er betätigte sich als Continuo-Spieler, es entstanden Bearbeitungen Bachscher Kantaten- und Orgelsätze.¹⁰⁴¹ Er galt als „enthusiast and an authority upon the subject of Bach, [...] specially noted for his strong and poetical rendering of the old German master's scores.“¹⁰⁴² Vortragsnotizen aus der Zeit zeugen von einer Beschäftigung mit Bach, die über das Notenstudium hinausging.¹⁰⁴³

Die Gabe, sich kleinsten Detailstudien hinzugeben, musste sich hier als fruchtbar erweisen, in der Vorbereitung großer Orchesterwerke konnte sie hinderlich sein. Zum einen, weil er „über alle Detailarbeit [...] zu oft die ‚große Linie‘ [vergaß]“¹⁰⁴⁴, zum andern, weil dadurch die harmonische Arbeit mit dem Orchester erschwert wurde. In einem Fall führte Wetzlers idealistische, kompromisslose Haltung gar zu einem Gerichtsstreit über eine Phrasierung – womöglich ein Unikum in der Musikgeschichte –, die debattierten Takte wurden gar in der Tagespresse abgedruckt.¹⁰⁴⁵

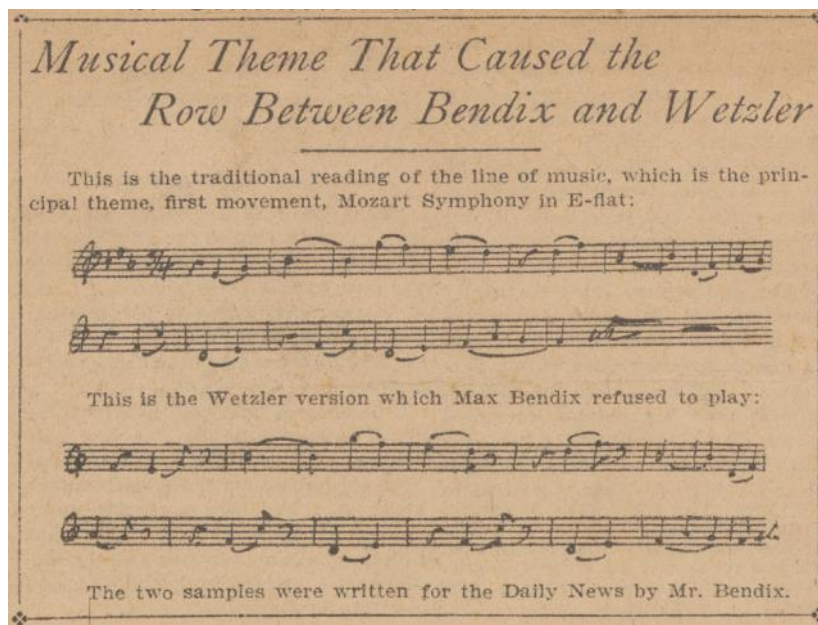


Abbildung 1: New York Daily News, 4.2.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 43)

Zur Eskalation war es in einer Probe zu Mozarts Symphonie Nr. 39 in Es-Dur KV 543 gekommen, der Kontrahent war der Konzertmeister Max Bendix, ein Kammermusikpartner aus vergangenen Tagen:

¹⁰⁴¹ Eine Würdigung von Wetzlers Bach-Bearbeitungen erfolgt im Kapitel *Wetzler als Komponist*.

¹⁰⁴² Munsey's Magazine (New York, N.Y.), 7.1897, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 91.

¹⁰⁴³ Vgl. hs. Notizen, CH-Zz, Mus NL 145: Afd 1.

¹⁰⁴⁴ New-Yorker Staats-Zeitung, Montag, 51.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 31.

¹⁰⁴⁵ Vgl. New York Daily News, 4.2.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 43.

„[Überschrift:] BENDIX AND HIS BOW EVOKE SAD DISCORD / FIRST VIOLIN DISPUTES WITH WETZLER ABOUT A MOZART PHRASE / WISHES TO PLAY HIS OWN WAY / BUT LEADER DEMANDS ANOTHER INTERPRETATION AND MAN OF STRINGS DEPARTS FROM THE HALL.

The calm abiding place of the Muses, Carnegie Hall, was a battleground of art yesterday, and after a wordy fray, Max Bendix severed his connection with Wetzler's orchestra. He retired, however, with the satisfactory knowledge that he had sacrificed a comfortable berth to art, or to his conception of it. Hermann Hans Wetzler, the silent victor, is on the lookout for a successor to Bendix. The successor must be found in a twinkling, because the Wetzler musicians will play to-morrow night before Andrew Carnegie, J. Pierpont Morgan, William Jay Schieffelin¹⁰⁴⁶, Edwin Gould¹⁰⁴⁷, William Bayard Cutting¹⁰⁴⁸ and a host of other music lovers.

The cause of the disturbance was a certain passage in Mozart's Symphony in E flat. Yesterday morning was the rehearsal. Bendix, who was first violin and concert master of the Wetzler orchestra, interpreted the musical phrase after the fashion in which it had been played under Emil Paur, Damrosch and Theodore Thomas. Mr. Wetzler commanded a different rendition.

Bendix stopped his bowing.

„That would be as flippant as a Strauss waltz,“ said he.

[Zwischentitel:] PLAYED IT AGAIN THE SAME WAY

Wetzler stared. Then he rapped for the orchestra to begin that portion of the Symphony again. Again Bendix played the disputed phrase in the Paur-Damrosch-Thomas manner. And again Wetzler rapped sharply with his baton, stopping the music, and said:

„Repeat, Mr. Bendix. That is not right. Play it my way.“

The Bendix eye flashed. The musicians looked more interested in the workings of the minds of Wetzler and Bendix than in the serene beauty of Mozart. When the passage involved was reached, like a balky hurdler at the Horse Show, Bendix refused the jump. He stretched out his violin and bow in appeal to the conductor.

„As an artist,“ said Bendix, „I cannot play the passage as you wish.“

„I do not like to offend your artistic nature,“ said Wetzler, in measured accents, „but the passage must be done as I have suggested. I, too, am to be considered. Therefore, I insist.“

But Bendix did not raise his bow. The musicians gasped in their astonishment. Here was sauce that would season their tables d'hôte for many weeks to come. The mighty Wetzler, the protégé of millionaires, and the clever Bendix, artistic to his finger tips, deadlocked on a musical technicality! It was the most dramatic incident ever known in the big building that Carnegie reared.

¹⁰⁴⁶ William Jay Schieffelin (1866–1955), amerikanischer Chemiker.

¹⁰⁴⁷ Edwin Gould (1866–1933), amerikanischer Eisenbahnunternehmer und Privatier.

¹⁰⁴⁸ William Bayard Cutting (1850–1912), amerikanischer Unternehmer, Vater von Justine Ward.

[Zwischentitel:] A DRAMATIC DEPARTURE

Bendix arose calmly and picked up his violin case. He tucked in his Strad. with a soft sigh, and then concealed his black locks under his hat. As he passed Wetzler, he doffed his hat and Wetzler bowed with dignity. The eyes of the men followed Bendix until he had left the auditorium.¹⁰⁴⁹

Bendix klagte auf Vertragsbruch, Wetzler gewann, fachlich gestützt von Felix Mottl und Alfred Hertz, den beiden Dirigenten, die an der New Yorker *Parsifal*-Aufführung am Heiligabend 1903 beteiligt waren (vgl. Vorwort). Sie hatten je eine Expertise zugunsten Wetzlers verfasst, so Felix Mottl:

„I consider Mr. Wetzler’s phrasing of the first theme of Mozart’s E flat Symphony not alone thoroughly artistic, but in fact, the only correct one. [folgt Notenbeispiel]

The slight, though decided, separation of the motif in the characteristic manner in which Mr. Wetzler plays it is absolutely necessary, in order to give adequate expression to the spirit of the movement.¹⁰⁵⁰

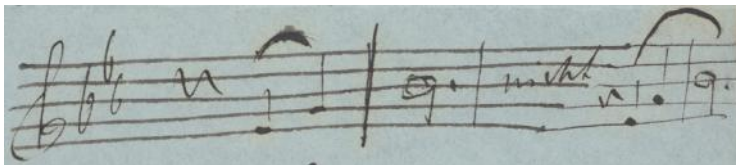


Abbildung 2: Ausschnitt aus Felix Mottls schriftlichem Kommentar zu Wetzlers Phrasierung. Der Wortlaut wurde von fremder Hand niedergeschrieben, das Notenbeispiel hingegen ist im Autograph Mottls wiedergegeben. (CH-Zz, Mus NL 145: Bem 18: Beil 2)

Und Alfred Hertz:

„With pleasure I confirm you that your conception of the Symphonie by Mozart and especially the passage in question seems to me entirely correct and musically recommendable.¹⁰⁵¹

Aufschlussreich ist Bendix’ Strauß-Vergleich, der nur verständlich wird bei einem entsprechenden Spieltempo, das über dasjenige der Nachkriegsdirigenten wie Karl Böhm hinausgegangen sein muss, ohne freilich gleich ins Tänzerische der ersten Generation der „historischen“ Dirigenten wie Christopher Hogwood und Roger Norrington zu verfallen. In seiner Argumentation nahm Wetzler bereits siebzig Jahre früher deren Haltung ein, nachzulesen in einer handschriftlichen Anmerkung zu den Presseberichten:

„Böswillige Unterstellung! / H.H.W. / ich verlangte lediglich, die von Mozart vorgeschriebene Phrasierung; Bendix spielte mehrere Takte auf einem Bogen.¹⁰⁵²

Das Resultat, auch ohne Bendix, fiel unerfreulich aus. Das Orchester befand sich auch aus außermusikalischen Gründen, die im nachfolgenden Kapitel *Stil* zur Sprache kommen

¹⁰⁴⁹ The New York Press, Wednesday Morning, 4.2.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 44.

¹⁰⁵⁰ Abschrift, 13.12.1903 (CH-Zz, Mus NL 145: Bem 18: Beil 2).

¹⁰⁵¹ Alfred Hertz an Wetzler, New York NY, 13.12.1903 (CH-Zz: Mus NL 145: Beh 40).

¹⁰⁵² CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 43.

werden, in einem „state of mutiny“, zeigte sich wenig gewillt, Wetzlers künstlerische Absichten sinnvoll wiederzugeben und spielte stur die vorgegebene Phrasierung, ohne im Übrigen dem musikalischen Fluss nachzugeben, wie sie es gewohnt waren:

„There was an undue amount of assertiveness on the part of young Mr. Wetzler, and there was a corresponding degree of sulkiness on the part of his orchestra. He made his points by sheer force, as it were. Phrases were chopped into exact blocks, symmetrical but most unlovely. The rhythm was firm and unyielding. The conductor read into the score a measure of vehemence which surely gentle Mozart never felt. This may have been modern, but it was certainly not reverential.“¹⁰⁵³

Neben den Rezensionen liegen auch primäre Quellen vor, die über Wetzlers Lesart der Werke Mozarts und anderer Auskunft geben: rund ein halbes Dutzend von ihm verfasste Texte, seine Dirigierpartituren, ferner zahlreiche Äußerungen in Briefen. Im Folgenden sollen anhand der Artikel Wetzlers wichtigste Anliegen und Forderungen herausgearbeitet werden, um diese anschließend anhand ausgewählter Beispiele in den Dirigierpartituren zu illustrieren.

Texte

Die Hauptrichtung in Wetzlers Texten, die in engerem Zusammenhang mit seiner Tätigkeit als Dirigent stehen, zielt auf den quellenkritischen Umgang mit dem Notenmaterial.¹⁰⁵⁴ Es sind dies der anlässlich der Hallenser *Figaro*-Aufführung bereits erwähnte Artikel *Über das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren* (1913), ferner *Gedanken eines Kapellmeisters bei der Durchsicht der Ricordischen Taschenpartituren der Werke Verdis* (1915). In letzterem preist Wetzler die „neue Partiturausgabe der Verdischen Opern“ als „eine publizistische Tat [...], die von allen Freunden Verdischer Kunst freudig und dankbar begrüßt werden muß und die weiteste Verbreitung in der deutschen Musikwelt verdient.“¹⁰⁵⁵ So soll Verdi mitunter aus handgeschriebenen Partituren gespielt worden sein, in denen nicht einmal die synoptische Darstellung der einzelnen Stimmen gewährleistet war. Dass Wetzler zudem den „bewundernswert klare[n] Druck“ auf „kräftige[m], schöne[n] Papier“ hervorhob, wird erst verständlich angesichts etwa seiner eigenen *Carmen*-Partitur¹⁰⁵⁶, aus der er mehrere Dutzend Mal dirigiert hatte: sie ist aus Papier gebunden, an Zartheit mit Zigarettenpapier vergleichbar. Wetzlers Lobrede ist eigentlich eine Tirade gegen die Theaterpraktiken der Zeit:

„Was man da an mittleren und kleinen Theatern oft zu hören und sehen bekommt, ist dermaßen indiskutabel, daß man es nur durch ein vollkommenes Verkennen des inneren Wertes dieser Werke

¹⁰⁵³ The Musical Courier (New York, N.Y.), [2.1903], S. 32f., zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1904/05: 41.

¹⁰⁵⁴ Für eine Gesamtübersicht seiner Texte, siehe *Schriftenverzeichnis* im Anhang.

¹⁰⁵⁵ Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg., Nr. 5, 29.1.1915, S. 51.

¹⁰⁵⁶ Erhalten in: CH-E.

erklären kann. Am schlimmsten geht es dem armen Troubadour und dem Rigoletto. Auf der Regiesitzung dekretiert der Direktor: ‚die Oper steht‘; der Regisseur bestätigt mit Ruhe und Überlegenheit: ‚sie sitzt‘, – leider aber ‚geht‘ sie fast niemals. Die musikalische Leitung wird dem bewährten Routinier oder einem jungen Anfänger übertragen. Mit der üblichen Verständigungsprobe, – nota bene, ohne Abklopfen, eine Passivität, durch welche die Aktien des Dirigenten beim Personal außerordentlich steigen, wird die Oper sanft und schmerzlos, ohne Betriebsstörung, herausgebracht.¹⁰⁵⁷

Wie in den Rezensionen vor allem aus Halle gezeigt, gelang es Wetzler, hinter diese Traditionen zu blicken und den Werken eine Sorgfalt angedeihen zu lassen, die sonst privilegiertem Repertoire wie Wagners Werken vorbehalten war.

Im gleichen Geist ist auch der Mozart-Artikel gehalten, eine Verschriftlichung der Haltung, die er zehn Jahre zuvor im „Bendix-Case“ gezeigt hatte.¹⁰⁵⁸ Wetzler geht vertieft auf satz- und letztlich editionstechnische Fragen ein, indem er fordert,

„dass zugleich mit der Reform des Deklamatorischen eine adäquate, feinere Ausarbeitung des rein musikalischen Teils eintritt, deren Ziel es sein muss, durch scharfes Eindringen in das subtile Gewebe der Partitur, durch feinstes Abwägen der dynamischen Werte den echten Vortragsstyl dieser Werke, wie ihn der Meister einst selbst ausgeübt hat, wiederzufinden.“¹⁰⁵⁹

Immer in Abwehrhaltung gegen seine Zeitgenossen, dem „Zeitalter der künstlichen Brutstätte musikalischer Massenmörder“, bietet er Ansätze, den „dürftigen Bezeichnungen“ der Mozartschen Partituren zu begegnen, angelehnt an eine eigens gewonnene hermeneutische Grundlage, wonach

„Mozart ein ebenso göttlicher Dirigent wie Komponist gewesen ist und seine Sänger und Musik zu hinreißendem, geistblitzendem Vortrag inspiriert hat. Stellen wir uns einmal vor, wie er wohl das Finale des zweiten Aktes im ‚Figaro‘ dirigierte, – den großen Zug, mit dem er dieses architektonische Wunderwerk in hinreißender Steigerung auftürmte; wie er so manchem hypersensitiven Zug des Rokoko-Geistes aktuellen Ausdruck gab, zum Beispiel den subtilen ‚Sousentendus‘ in Susannes Arie ‚Komm näher, knie hin vor mir‘. Wie entzückend und geistvoll hat er wohl die Seelenregungen des Pagen, der Gräfin und der Susanna in dieser ‚highly strung‘ verliebten Situation angedeutet.“¹⁰⁶⁰

Dem „gewissenhaften Dirigenten“ schlägt Wetzler „eine intime Vertrautheit mit der metrischen Struktur des zu dirigierenden Werkes“ vor, darüber hinaus fordert er „dringend

¹⁰⁵⁷ Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg., Nr. 5, 29.1.1915, S. 51.

¹⁰⁵⁸ Das Referat dieses Artikels folgt einer gleichnamigen, früheren Fassung, entstanden in der Rigaer Zeit um 1911 (zur Veröffentlichungsgeschichte des Artikels vgl. *Schriftenverzeichnis*). Weitere Entwürfe tragen die Überschrift *Einführung zu einer Vortragsbezeichnung der Partitur der „Zauberflöte“*, da Wetzler zu dieser Zeit eine Edition der *Zauberflöten*-Partitur plante, die allerdings nie realisiert wurde.

¹⁰⁵⁹ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 1.

¹⁰⁶⁰ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 2.

eine Verfeinerung der Bogentechnik der Streichinstrumente“¹⁰⁶¹ und „die Uebertragung der Solo- wie der Quartettechnik auf das Orchester“¹⁰⁶² Hier kommt Wetzlers Erfahrung als Orchesterbratschist in Amerika zum Tragen – Kritiker hoben später seinen „satten Streicherklang“ bei Wagner hervor.¹⁰⁶³ Für die Ausarbeitung von Dynamik, Phrasierung und Artikulation verweist er auf seine bezeichneten Partituren, die er lediglich als „Anregung“ versteht,

„den Vortrag einer Oper selbständig auszuarbeiten und mit wahren Leben zu erfüllen, z. B. die Art und Weise, das polyphone Gewebe klarzulegen und die melodische Linie zum Ausdruck zu bringen; die Mittelstimmen zu beleben [...]; Behandlung des Orchesters in Uebereinstimmung sowohl mit dem seelischen Inhalt der Handlung als auch mit den szenischen Vorgängen, wie sie sich klar aus der Partitur ergeben: Geberden, Bewegungen, ja selbst Beleuchtungseffekte.“¹⁰⁶⁴

Partituren

Über die Art und Weise, wie Wetzler seine Forderungen umzusetzen gedachte, geben seine Dirigierpartituren Auskunft. Die Partitur der *Zauberflöte* stellt insofern einen Sonderfall dar, als sie als Vorlage für eine Edition geplant war, die allerdings nicht zustande kam.¹⁰⁶⁵

Wetzler hatte die Ouvertüre bereits einmal 1902 in New York dirigiert, die erste Gesamtauführung leitete er am 1. Mai 1907 in Hamburg. Gut möglich, dass das vorliegende Exemplar aus der alten Gesamtausgabe, „ausgegeben 1879“ von Breitkopf & Härtel, bereits da zur Verwendung gelangte. Wie bereits mehrfach erwähnt, hatte Wetzler gemeinsam mit Gustav Brecher an der Neubezeichnung gearbeitet, „oft Stunden lang über eine Seite gehockt und gebrütet“. ¹⁰⁶⁶ Obwohl als Streicher in höchstem Maß versiert, holte er zusätzlich Rat bei seinem alten Geigenlehrer Hugo Heermann.¹⁰⁶⁷ Die Bezeichnungen waren vorderhand für den alltäglichen Gebrauch im Theater bestimmt: „[E]s sieht [...] jetzt fein aus, und die analytischen Bezeichnungen erleichtern das Dirigieren enorm.“¹⁰⁶⁸ (Notenbeispiel 7, Anhang, S. 383)

¹⁰⁶¹ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 6.

¹⁰⁶² Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 7.

¹⁰⁶³ Anton Stehle, *Kölnische Volkszeitung*, 10.6.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 193.

¹⁰⁶⁴ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 8.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Otto Neitzel an Wetzler, Köln, 16.6.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Ben 2).

¹⁰⁶⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 7.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 10).

¹⁰⁶⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 3.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1906: 2).

¹⁰⁶⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 7.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 10).

Dennoch zielte die Dichte der Bezeichnungen, die, aus den Radierungen zu schließen, wohl im Lauf der Jahre zwischen 1906 und nach 1909 zugenommen hat, auf eine andere Verwendung. Kaum eine Note bleibt in der Ouvertüre unkommentiert, zu einem großen Teil sind die Bogenstriche angegeben, zusätzlich die Stricharten, die Artikulation, stellenweise die Phrasierung. Verschiedene Farben tragen verschiedene Funktionen, zeugen zudem von den historischen Stufen der Entstehung und Verwendung, die Wetzler in selbstreferentielltem Bewusstsein stellenweise datierte. Am tiefgreifendsten sind indessen die dynamischen Angaben und Veränderungen, auffällig die häufige Schwelldynamik auf eintaktigen Phrasen, aber auch auf gehaltenen Tönen, namentlich in den fugierten Stellen, um, wie zitiert, „das polyphone Gewebe klarzulegen“.¹⁰⁶⁹ Der freie Umgang mit den vorgegebenen Dynamik-Bezeichnungen und deren Erweiterung bis in den vierfachen Pianobereich mögen eigenwillig anmuten, erklären sich aber aus der Aufführungserfahrung. Ein weiteres markantes Merkmal sind die „metrischen“ Einteilungen, wie sie Wetzler in seinem Artikel gefordert hatte. Dem zeitgenössischen Sprachgebrauch zufolge zielte „Metrik“ auf die Unterteilung der musikalischen Phrasen in kleine und kleinste Einheiten bis hin zu einzelnen Takten. Ebenso griff Wetzler in die Metrik innerhalb der Takte ein, durch die Akzentverschiebung auf unbetonte Taktzeiten. Auf „ästhetisierende Anweisungen“¹⁰⁷⁰ wie „weich“ und „dolce“, aber auch „aufgeregt“ und „knisternd“, die er in seinem Artikel ablehnte, mochte er dennoch nicht ganz verzichten. Als ob es gegolten hätte, auch in dieser Partitur für einzelne Phrasen Gerichtskämpfe auszufechten, versah Wetzler eine Stelle mit dem Hinweis:

„NB. Beweis für die Richtigkeit meiner Auffassung der Phrase!“¹⁰⁷¹

Ähnlich den Beglaubigungen durch Mottl und Hertz im Fall der Symphonie KV 440 vermochte die Unterstützung durch Otto Neitzel den Wert von Wetzlers Arbeit zu bekräftigen:

„Lieber Kapellmeister Wetzler!

Die genaue Bezeichnung der Orchesterstimmen zur Eroica und zur Zauberflöte begrüße ich als einen ungeheuren Fortschritt in der Feinheit und Durchgeistigung des Vortrags dieser Meisterwerke. Vor allem finde ich Ihre Bezeichnung als genau aus dem Charakter der Musik hervorgegangen. Das sind keine persönlichen Wetzlerschen Zutaten, sondern Vorschriften, die der Komponist nach üblicher Gewohnheit unterlassen hat, die nun heute jeder gewissenhafte Kapellmeister in die Stimmen hineinschreiben lassen

¹⁰⁶⁹ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 8.

¹⁰⁷⁰ Wetzler, Hermann Hans, *Ueber das Bezeichnen Mozart'scher Opernpartituren*, Typoskript, ca. 1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Afa 1: 5: 1), S. 6.

¹⁰⁷¹ CH-E, MW 229.

müsste, und die sich nun schon in den Stimmen vorgezeichnet finden. Es lässt sich denken, wieviel Zeit dadurch gespart wird und welche unendliche Hülfe dem Kapellmeister dadurch erwächst. Man sieht sofort, dass diese Bezeichnung[en] von einem Fachmann herrühren, der die Technik der Instrumente aufs Genaueste kennt. Ich bin überzeugt, dass, sobald Ihre Arbeit veröffentlicht ist, kein Kapellmeister von künstlerischem Empfinden sich mehr der alten dürftigen Niederschriften bedienen, sondern Ihre Ausgabe als die einzig zulässige anerkennen und benutzen wird.“¹⁰⁷²

4. Stil

Wie im Kapitel *Stationen* bereits angedeutet, gelang es Wetzler in unterschiedlichem Maß, seine interpretatorischen Absichten zu verwirklichen. Der Ausbildung gemäß, in der die Art des Dirigierens nicht thematisiert wurde, liegt die Vermutung nahe, dass sich ein Neuling wie Wetzler genügend vorbereitet glaubte, wenn er den musikalischen Satz analytisch durchdrungen hatte. Die Art, in der Wetzler 1906 von den bereits erwähnten „Dirigierübungen“ berichtete, die er mit Brecher machte, stärkt den Verdacht, dass dies das erste Mal war, dass er sich im voraus „jede Stelle genau aus[dachte]“.¹⁰⁷³ Den Beschreibungen des allerersten Konzertes zufolge, am 18. Januar in der New Yorker Mendelssohn Hall, war er an diesem Punkt ganz auf seine Eintragungen konzentriert. Das erste Werk des Programmes, Mozarts Symphonie in A-Dur KV 201, weist in Wetzlers Dirigierpartitur¹⁰⁷⁴ eine Fülle an Eintragungen auf, die sich mit derjenigen der *Zauberflöte* vergleichen lässt, auch diese Partitur trägt den Charakter einer eigenen Edition. Entsprechend „dirigierte er durchaus so wie Jemand, der zum ersten oder zum zweiten Mal vor einem Orchester steht, der also vor Allem dem Drange nachgiebt, jede Nüance, das einfachste crescendo und decrescendo, mit einer ungemein ausdrucksvollen Körperbewegung zu begleiten.“¹⁰⁷⁵, so die *New Yorker Staats-Zeitung*, wohl August Spanuth. Die Übertragung auf das Orchester war hier noch nicht gegeben:

„Daß Herr Wetzler sich pietätvoll in die Komposition versenkt und daß er sie mit seinem Orchester genau studirt hatte, mag ja sein, aber den Eindruck, daß seine Direktion die Musiker zu einer besonderen Leistung antrieb, erhielt man selbst dann nicht, wenn man es von Herzen wünschte, ihn zu erhalten.“¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷² Otto Neitzel an Wetzler, Köln, 16.6.1911 (CH-Zz, Mus NL 145: Ben 2),

¹⁰⁷³ „Ich habe ziemlich viel Dirigierübungen mit der M. gemacht, und exerziere auch allein, – aber so sehr viel Zweck hat es nicht, wenn man es so in abstracto macht, ohne es am Orchester ausprobieren zu können. Immerhin thue ich mein Mögliches, und denke mir jede Stelle genau aus.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Usingen, 7.6.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 10).

¹⁰⁷⁴ CH-E, Mw 285: 6.

¹⁰⁷⁵ New-Yorker Staats-Zeitung, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

¹⁰⁷⁶ New-Yorker Staats-Zeitung, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

Zweierlei wird an dieser Rezension deutlich, was sich durch die gesamte Karriere Wetzlers als Dirigent hinziehen wird: Der gute Wille, mit dem ihm die Kritiker begegnen, da sie ihn als Pianist und Organist, später auch als Komponist respektieren, gepaart mit Resignation, gelegentlich Herablassung gegenüber seiner rein physischen Erscheinung als Dirigent. Diese war bei einem stattlichen Körperbau und einer Größe von knapp einem Meter siebzig¹⁰⁷⁷ durchaus respektabel, indessen, den Bewegungsabläufen muss etwas Unharmonisches angehaftet haben, dessen er sich auch in späteren Jahren nicht zu entledigen wusste. Es war eine Unruhe: „What he needs is more repose [...]“¹⁰⁷⁸, „at times he caused fear lest he ment to rap some of his players over their heads with his baton.“¹⁰⁷⁹ Eigentlich hatte Spanuth sein vernichtendes Schlussurteil über das *Strauss-Festival*¹⁰⁸⁰ hier zu Wetzlers erstem Konzert schon vorweggenommen:

„Wenn Herrn Wetzler nichts anderes zum Dirigiren fehlte als die nöthige Ruhe, so wäre das schon genügend, um ihm vom Verfolg der Dirigentenlaufbahn auf's Entschiedenste abzurathen.“¹⁰⁸¹

Vier Jahre später, am ersten Konzert der Reihe der *Wetzler Concerts* am 19. November 1902, bereits mit Richard Aldrichs *New York Times*-Kritik beleuchtet, hatte sich noch nicht viel verändert:

„What last night's audience saw was a dark young man with windmill arms and nodding head, who was so absorbed in his task that he once stepped off the conductor's platform, recovering his balance only just in time to avert accident.“¹⁰⁸²

Wetzlers unbeirrbarer Wille zeitigte aber Wirkung, Skeptiker wie Emily Grant von Tetzels begannen umzuschwenken:

„The writer never believed in Mr. Wetzler before, but in remembering certain phases of his interpretations last evening one feels inclined to anticipate the balance of his promised concerts with pleasurable thoughts.“¹⁰⁸³

¹⁰⁷⁷ Größenangabe in den Pässen: 5 feet 6 inches, etwa 1,68 m. Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Db 1.

¹⁰⁷⁸ The Evening Post (New York, N.Y.), 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 100.

¹⁰⁷⁹ New York Times, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

¹⁰⁸⁰ „Er hat sich in den Kopf gesetzt, ein großer Dirigent zu werden, aber selbst diejenigen, die ihm wohlwollen, können unmöglich zugeben, daß er angeborenes Talent für diesen Beruf mitbringe; wohl aber sind eine Menge professioneller Musiker und ganze Schaaren von Musikfreunden der Ueberzeugung, daß er ganz und gar nicht zum Dirigieren prädestiniert ist.“ August Spanuth, *New Yorker Konzerte*, in: *Signale für die musikalische Welt*, 62. Jg., Nr. 30/31, Leipzig, 27.4.1904, S. 498.

¹⁰⁸¹ New-Yorker Staats-Zeitung, 19.1.1898, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 101.

¹⁰⁸² The Mail and Express (New York, N.Y.), 20.11.1902, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 6.

¹⁰⁸³ Emily Grant von Tetzels, The Evening Telegram (New York, N.Y.), 20.11.1902, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 9.

Auch Spanuth war zufrieden:

„Die Kunde, daß Herr Wetzler fünf Symphoniekonzerte großen Stils geben wolle, rief daher in den musikalischen Kreisen New York's einiges Erstaunen wach. ‚Der Mann muß Geld und Muth haben!‘ hieß es allgemein. Schon mehrere Male hatte Herr Wetzler Anläufe genommen, sich als Dirigent zu bewähren; aber während ihm Niemand absprechen konnte, daß er ein vortrefflicher Musiker ist, fanden sich nur vereinzelt Leute, die auch ein besonderes Dirigiertalent in ihm zu entdecken glaubten. Andere wollten ihn überhaupt nicht ernst nehmen, trotz seiner Beharrlichkeit und seines Wagemuthes. Das wird freilich nach dem Verlauf des gestrigen Konzertes nicht mehr möglich sein, Herr Wetzler hat sich einfach dem musikalischen New York als Dirigent aufgenöthigt, und man wird fernerhin mit ihm zu rechnen haben.

Wenn man an jenen Abend, vor fünf oder sechs Jahren, zurückdenkt, wo Herr Wetzler in Mendelssohn Hall das Wagner'sche Siegfried-Idyll in einer sehr eigenthümlichen Weise dirigierte, und damit vergleicht, was er gestern mit der Beethoven'schen C-moll Symphonie vollbrachte, so muß man von einem großen, nicht vorherzusehenden Fortschritt reden. Niemand könnte heute noch spotten: Herr Wetzler wurde vom Orchester trefflich dirigirt.“¹⁰⁸⁴

Das gute Resultat verdankte Wetzler aber nicht nur seiner verbesserten Technik, sondern in erster Linie den vielen Proben. Für das dritte Konzert vom 3. Januar 1903 hatte er sich neun Proben leisten können, während Walter Damrosch jeweils mit drei auskommen musste.¹⁰⁸⁵

Der Erfolg des zweiten und dritten Konzerts wandte sich aber gegen Wetzler, da sich nun die Trägerschaft des *Philharmonic Orchestra* herausgefordert sah, das Engagement für die eigenen Konzerte zu verstärken und ihrerseits den Charakter eines permanenten Orchesters zu geben. Dafür wurden die wichtigsten Geldgeber New Yorks benötigt, die mit denjenigen der *Wetzler Symphony Concerts* identisch waren. So wurde gegen Ende der Saison klar, dass die finanzielle Basis von Wetzlers Orchester doch weit dünner bleiben würde, als eine Zeit lang angenommen. Die Konzerte der *Philharmonic Society* wurden nun für die Musiker wieder attraktiver, das Engagement für die Konzerte Wetzlers sank: „After the Philharmonic announcements Mr. Wetzler's players naturally enough lost heart. There was trouble at the rehearsals and there was even open rebellion“¹⁰⁸⁶, wusste der *Musical Courier* nach dem fünften Konzert zu berichten, das Konzert, in dessen Proben es wohl auch aufgrund der angespannten Stimmung zum Streit mit Max Bendix gekommen war. Das Beispiel zeigt vor allem, dass der persönliche Stil, ein Stück zu dirigieren, zu einem Faktor von verschwindender Winzigkeit werden konnte.

¹⁰⁸⁴ [New-Yorker Staats-Zeitung, 20.11.1902], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 11.

¹⁰⁸⁵ Vgl. New-Yorker Staats-Zeitung, 5.1.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 31.

¹⁰⁸⁶ The Musical Courier (New York, N.Y.), 2.1903, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1902/04: 41f.

Zurück in Europa, „practically driven out of New York“¹⁰⁸⁷, herrschten gänzlich andere Verhältnisse. Wetzler musste kein Geld auftreiben, er verdiente aber auch keines. Opern zu dirigieren bedeutete für den 35-Jährigen Neuland. Die Berichte aus diesen ersten Jahren in Hamburg enthalten keine expliziten Beschreibungen seiner Art zu dirigieren, gut zehn Jahre später entsann sich aber ein Zeitzeuge:

„Wir kennen Herrn Wetzler vom Stadttheater, haben allerlei absonderliche Neigungen, so die für besondere Zeitmaße in Erinnerung, und wir haben sie wiedergefunden, und ihn selbst auch als den, der immer strebend sich bemüht.“¹⁰⁸⁸

Ebenso ist aus der Presse nicht zu erfahren, auf welche Weise Wetzler das Hamburger Theater verließ, erst aus den Artikeln der *Deutschen Musiker-Zeitung* im Kampf um das Rigaer Orchester erschließt sich diese Lücke, wonach „das Theater-Orchester in Hamburg seinerzeit einstimmig den Beschluß faßte, nicht mehr unter Wetzler, der zwar ein tüchtiger Musiker aber völlig unroutinierter Dirigent sein soll, zu spielen.“¹⁰⁸⁹ Wetzler sprach an einer Stelle von der „eigene[n] Ungeschicklichkeit“ in jener Zeit¹⁰⁹⁰, besaß aber genug Selbstironie, um später – unmittelbar nach seinem Weggang vom Kölner Theater – entspannt in der *Kölnischen Zeitung* darüber zu berichten:

„Zu Beginn meiner Laufbahn als Theaterkapellmeister wurde ich an ein großes deutsches Stadttheater berufen. Vorher war ich jahrelang als Konzertdirigent in New York tätig gewesen, und die Gepflogenheiten des innern Betriebs eines deutschen Stadttheaters waren mir nicht im geringsten vertraut – nicht einmal bekannt. So konnte es nicht ausbleiben, daß ich, da schnelles Einfühlen in Äußerlichkeiten sowieso nicht meine starke Seite ist, manchen Verstoß gegen die geheiligten Bräuche beging und darum von den alten ‚Theaterhasen‘ manches liebe Mal geradezu als *enfant terrible* angesehen wurde. Unsern von mir hochgeschätzten Oberregisseur besonders brachte ich des öfters zu Verzweiflung, und er gewöhnte sich allmählich an, in mir den Sündenbüch für *alle* gegen die ehrwürdige Überlieferung und Norm verstoßenden Vorkommnisse zu sehen. Bei solchen Gelegenheiten pflegte er seinem Entsetzen über meine Ahnungslosigkeit durch den lauten Stoßseufzer ‚Aber Wetzlaar!‘ [...] Luft zu machen, wobei er sich buchstäblich die Haare raupte.“¹⁰⁹¹

Am ausführlichsten wurde Wetzlers Art zu dirigieren in Riga kommentiert, was damit zusammenhing, dass Carl Waack und der heftigste Kritiker Alexander Staeger selbst im

¹⁰⁸⁷ The Musical Courier (New York, N.Y.), 14.2.1906, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 11.

¹⁰⁸⁸ W. Z., Neue Hamburger Zeitung, 22. Jahrgang, Nr. 219, 1.5.1917, Morgen-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 217.

¹⁰⁸⁹ Deutsche Musiker-Zeitung. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs (Berlin), 40. Jg., Nr. 49, 4.12.1909, S. 794.

¹⁰⁹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train“ [wohl Essen-Frankfurt a. M.], 28.5.1906 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1905/07: 9).

¹⁰⁹¹ Kölnische Zeitung, Nr. 441, 26.6.1923, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Afc 8.

Rigaer Musikleben als Dirigenten tätig waren und besonders der Letztere aus Neid gegen Wetzler agierte. Aber auch andere sahen sich zu Kommentaren veranlasst. Die Dirigentenleistung wurde in einer Rezension der Zeit meist ganz am Schluss und nur marginal gewürdigt, und es mussten sich außergewöhnliche Dinge ereignen, dass auf den Dirigenten näher eingegangen wurde. Bei Wetzler war dies in Riga in über der Hälfte der Kritiken der Fall, die angesprochenen Kategorien waren: Tempowahl, Tempoverhältnisse und Agogik; Deutlichkeit des Schlages, Unterteilung desselben, Bewegungsabläufe. Einer Beschreibung Hans Schmidts zufolge verzichtete Wetzler auf eine klare Taktunterteilung:

„Wenn sie [die Qualitäten] noch nicht immer voll in Wirkung treten, so liegt das wohl an seiner für hier noch ungewohnten freieren Art des Dirigierens. [...] So ist es weniger ein durchgeführtes Takt- und Einsatzgeben, als mehr ein zusammenfassendes Phrasieren und Periodisieren. Gewiß sehr angebracht und ausreichend einem altvertrauten Orchesterkörper gegenüber. Mit einem verhältnismäßig fremden und gar für die spezielle Gelegenheit neu zusammengesetzten, wird es einstweilen notwendig auch sein Mißliches haben müssen. Namentlich, wo es sich um getragene, langsame Bewegung handelt, wie etwa zu Beginn der Ouvertüre, oder im Adagio der Symphonie.“¹⁰⁹²

Es ist unklar, wie weit die Zeichengebung bewusst geschah. Jedenfalls bezog sich Wetzler noch Mitte der Zwanzigerjahre, als er bereits ohne Kapellmeisterstelle war, im Vergleich seiner Aufführungen der *Visionen* in Detroit und Chicago auf die Unterscheidung zwischen „dirigieren“ und „taktschlagen“, die vom 19. Jahrhundert herrührte:

„Es klang dann auch Abends prachtvoll, nur musste ich in Chicago richtig taktschlagen (was ich allerdings mit denkbar grösster Ruhe und ziemlicher Eleganz that), während ich in Detroit eigentlich nur mit den Augen dirigierte und mich den Teufel um's ‚schlagen‘ kümmerte, mit dem Resultat, dass ich dort eine so märchenhafte *Präzision* erzielte, wie ich sie überhaupt in meinem Leben noch nie zuvor gehört habe – auch nicht bei Toscanini – es war ganz herrlich.“¹⁰⁹³

In einem noch späteren Bericht von 1929, als er am Handwerk des Kapellmeisters meistens nur noch als Rezipient teilhatte, setzte er gar die beiden Begriffe nebeneinander. Zudem lässt sich schließen, dass er auch in seinen ‚aktiven‘ Zeiten gerne dazu tendiert hatte, große metrische Einheiten zusammenzufassen:

„Ich würde es allerdings ganz anders dirigieren, – d.h. taktschlagen; sowohl Brecher, wie Muck u. Fiedler haben beim 5/4 Takt die einzelnen Viertel ausgeschlagen, – bei meiner Art, weniger Takteile anzugeben,

¹⁰⁹² Hans Schmidt, Rigasche Rundschau, Nr. 231, 21.10.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1905/09: 204.

¹⁰⁹³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Chicago, Ill., 1.3.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 23).

würde der Zortziko vielleicht noch viel plastischer und elementarer, und auch vorwärtsdrängender klingen.“¹⁰⁹⁴

Erschwerend kam bei Wetzler dazu, das sein Bestreben nach einer freieren Zeichengebung durch seine unruhige Körperlichkeit behindert wurde:

„Leider machten sich wiederum die bereits chronisch gewordenen Schwankungen, teils innerhalb des Orchesters, teils zwischen Orchester und Solisten, unangenehm bemerkbar, was wohl vielfach auf eine nicht genügend ruhige und präzise Art des Dirigierens zurückzuführen ist.“¹⁰⁹⁵

Die bereits in New York angemahnte Ruhe stellte sich wohl nur selten ein, Kraftaufwand und Ungestüm blieben die Merkmale. 18 Jahre später, in der Lübecker Zeit, als Wetzler von der lokalen Presse auf Händen getragen wurde, erhielt er Gelegenheit für ein Benefizkonzert mit Beethovens neunter Symphonie in Hamburg.¹⁰⁹⁶ Ferdinand Pfohl, der Wetzler als Musiker schätzte, hinterließ der Nachwelt ein plastisches Porträt der Wetzlerschen Dirigierkunst:

„Gelegentlich von schwerem, etwas ungelenktem und steifem körperlichen Rhythmus, dirigierte er fast immer mit beiden Armen. O, diese beiden Arme! Wenn der linke die symmetrisch entgegengesetzten Parallelbewegungen des rechten Armes immer wie unter einem mechanischen Zwang ausführt, wäre es da nicht folgerichtig, wenn Dirigenten von dieser höchst tatenvollen Zweiarmigkeit auch ihre Linke mit einem Taktstock bewehrten? Also sie der Rechten in der Ausrüstung auch gleichordneten? Oder aber: ganz ohne Taktstab arbeiteten? Entweder – Oder! Zwei Taktstöcke oder gar keinen! Aber auch: Einen Taktstock und eine Hand! Und das scheint mir das Richtige. Wetzlers Dirigierbewegungen sind freilich anschaulich und ausdrucksvoll: sie durchlaufen alle Darstellungszeichen vom ruhigen und weichen Schweben der Hand bis zur Vortäuschung anstrengender körperlicher Arbeit: als ob der Dirigent aus tiefen Schächten und dunklen Zisternen schwere Eimer emporwände. Namentlich dort, wo aus den ersten Geigen irgend ein sprechendes Motiv, eine ausdrucksvolle Kantilene herauszuholen ist, arbeitet Wetzler schweißperlend an jener imaginären Ziehbrunnenwinde. Indessen: man weiß immer, was Wetzler als Ausdruckskünstler will.“¹⁰⁹⁷

Sechs Jahre zuvor, zu seinem ersten Konzert am 6. Februar 1911 in der Berliner Philharmonie, zusammen mit dem Geiger Bronislaw Hubermann, hatte Johannes Doebber eine gleichsam fotografische Aufnahme dazu geliefert:

¹⁰⁹⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, „Auf der Rückfahrt [von Essen] nach Köln“, 27.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 15).

¹⁰⁹⁵ Oscar Springfeld, Duna-Zeitung (Riga), Nr. 286, 23.12.1909, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1909/11: 15.

¹⁰⁹⁶ Hamburg, 30.4.1917, „Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Regiments Hamburg, des Roten Kreuzes und der notleidenden Hamburger Musiker“.

¹⁰⁹⁷ Ferdinand Pfohl, Hamburger Nachrichten, 126. Jg., Nr. 220, 1.5.1917, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1914/17: 214.

„Der Kapellmeister Wetzler stellte sich vornehmlich mit der E-moll-Symphonie von Brahms vor, die er durch seine eckige ‚schneidige‘ Art zu dirigieren glücklich bis auf die Knochen zerhackte. Dabei ist Wetzler kein schlechter Dirigent! Aber es geht ihm umgekehrt wie Mephisto, der immer das Gute zu Ernte brachte, wo er Schlechtes gesät hatte! Schon allein die Haltung des Taktstockes seitens des Dirigenten unterhalb der Weste ist höchst unschön, dazu das ‚Fäustestampfen‘ und dergleichen mehr. Die Philharmoniker brauchen solche Witze nicht. Mit welcher souveräner Ruhe leiten Meisterdirigenten wie Nikisch, Weingartner, Mahler beispielsweise das Orchester!“¹⁰⁹⁸

1918 führte der Musikkritiker Max Marschalk für die *Vossische Zeitung* eine Umfrage unter deutschen Kapellmeistern durch, mit der Problemstellung: „Reicht zur vollkommenen kritischen Bewertung einer Dirigentenleistung das Ohr aus oder muß auch, wie wir es gewohnt sind, das Auge hinzugezogen werden?“¹⁰⁹⁹ In seinem nur auszugsweise veröffentlichten Text wird deutlich, dass Wetzlers Art zu dirigieren im Einklang stand mit der rationalen Auffassung des Handwerks:

„Bei der Tätigkeit des Dirigenten ist die Kraft der Suggestion, die von ihm ausgeht, fraglos in viel höherem Grade der bestimmende Faktor, als gemeinhin, auch im musikalischen Publikum, angenommen wird. Das freie Walten dieser Kraft kann nur dann eintreten, wenn der Dirigent die spezifizierte Dirigiertechnik vollkommen bemeistert; besitzt er ausserdem was man im populären Sinne Persönlichkeit nennt: Intensität der Empfindung, verbunden mit beherrschendem Willen, so sind die sichtbaren Einzelheiten des eigentlichen Taktschlagens zur Erlangung des künstlerischen Resultats nur ein sekundärer Faktor.“¹¹⁰⁰

Dass dies bei seinem Kölner Stellenantritt nicht der Fall war, bekam Wetzler vom ersten Tag an zu spüren, wo er gegen den Widerstand des Orchesters einen Vertrag erhielt. Der bereits zitierte Einwand der Konzertmeister, sein „Schlag sei schwer zu verstehen“, wog wenig gegen seinen neu erstarkten Ruf als Komponist.¹¹⁰¹ Wetzlers Scheitern in Köln hatte viele Gründe, die Hauptschuld trug sicher seine Dirigierleistung. Der Bericht von Karl Wolff, Wetzler treuestem Unterstützer und Anwalt, zeigt, dass diese eine Selbstverständlichkeit darstellte und Kritiker nur am Rand auf den Dirigenten achteten:

„Kapellmeister Wetzler, der das Werk mit Begeisterung leitete, diesem vortrefflichen Künstler, der als Musiker nur an wenigen Bühnen seines gleichen findet, möchten wir raten, in den Ferien einmal eine der Opern, deren Partituren er im Kopfe hat – es werden das nicht wenige sein – vor dem Spiegel zu dirigieren, damit er selbst sieht, wo es bei ihm äußerlich, dirigententechnisch hapert. Nachdem wir ihn

¹⁰⁹⁸ Johannes Doebber [von Wetzler handschriftlich eingefügt], *Volks-Zeitung* (Berlin), 15.2.1911, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1909/11: 149.

¹⁰⁹⁹ Max Marschalk, *Auge und Ohr?*, in: *Vossische Zeitung*, Nr. 189, 14.4.1918, Morgenausgabe, vierte Beilage zu *Vossischen Zeitung*, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Afc 7.

¹¹⁰⁰ Untadiertes Typoskript (Durchschlag); CH-Zz, Mus NL 145: Afc 7.

¹¹⁰¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 13.6.1919 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1919: 16).

bisher nur dirigieren hörten, und nun zum ersten Male aus nächster Nähe am Pult beobachteten, verstehen wir es, wenn das Orchester manchmal klagt, es spiele sich nicht leicht unter ihm. Daß seine Zeichengebung ungefähr das strikte Gegenteil von der eleganten Stabführung Weingartners ist, wäre nicht das Schlimmste, obwohl die oft allzuweit ausholende Gebärde und die wuchtigen Schläge bei Stellen, die keineswegs ff. herauskommen sollen, nicht zweckmäßig und mit unendlicher Kraftvergeudung (neben dem Nervenverschleiß) verbunden sind. Das Bedenkliche ist das oft undeutliche Taktieren; das der Bühne meist gebend, wessen sie bedarf, die Instrumentalisten, wenn nicht jeder mit peinlicher Aufmerksamkeit seine Noten verfolgt, mitunter vor Rätsel stellen kann. Natürlich wird dadurch auch der suggestive Einfluß des des Dirigenten abgeschwächt. Namentlich in der gestrigen Aufführung, der natürlich keine Proben vorangegangen waren, schien es, als ob sich das Orchester erst an ihn gewöhnen, auf ihn einstellen müßte, um der schweren Partitur mit Klarheit, Präzision und klangschwelgerisch Herr zu werden. Ein Dirigieren ohne deutliches Markieren der Taktzeiten ist ein Unding. Man weiß, wohin der geniale Brecher mit seinen Undeutlichkeiten gekommen ist. Die wirklich großen Dirigenten, mögen sie auch alle äußerlich ihre Eigenart haben, verabsäumen die Klarheit niemals.“¹¹⁰²

Den schulmeisterlichen Belehrungen zum Trotz wurde Wetzler zu Beginn der Zwanzigerjahre als würdig erachtet, in einer Konzertreihe von „Meisterdirigenten“ in Köln ein eigenes Programm zu leiten. Bei den übrigen zehn handelte es sich um: Hans Pfitzner (München), Bruno Walter (München), Peter Raabe (Aachen), Oskar Fried (Berlin), Wilhelm Furtwängler (Berlin), Fritz Busch (Stuttgart), Max von Schillings (Berlin), Karl Panzner (Düsseldorf), Gustav Brecher (Leipzig), Max Fiedler (Essen), Paul Scheinpflug (Duisburg) und Otto Lohse (Leipzig).¹¹⁰³ Aus heutiger Sicht liest sich die Aufzählung beinahe wie die Schilderung des New Yorker Parsifal im Vorwort: Wetzler unter vielen illustren Namen, welche die Geschichte überdauert haben. Das Ende des Kölner Engagements im Jahr 1923, das gleichzeitig das Ende von Wetzlers Karriere als Kapellmeister bedeutete, findet indessen in der Kapellmeistergeschichte kaum Parallelen. Allenfalls geschah dies bei anderen frühzeitig, da sich in einem anderen Zweig eine bessere Chance bot, wie etwa bei Bernhard Sekles, der bereits mit 24 Jahren die Laufbahn des Konservatoriumslehrers wählte.

Eine Wahl hatte Wetzler nicht, es blieb ihm nichts anderes übrig, als fortan mit Komponieren seinen Platz als Musiker zu behaupten. Dass er diese nun einsetzende Haupttätigkeit wenigstens zunächst geringer bewertete als seine bisherige Laufbahn als Kapellmeister, zeigt sich daran, dass er die weitreichende Rezensionensammlung nicht mehr in ledergebundene

¹¹⁰² Karl Wolff, Kölner Tageblatt, 58. Jg., Nr. 321, 30.6.1920, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 58.

¹¹⁰³ Vgl. Programm vom 20.8.1921, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 158.

Alben einkleben ließ, sondern in Briefumschlägen ablegte.¹¹⁰⁴ So gilt es, im folgenden Kapitel Wetzlers Weg vom Gelegenheits- zum hauptberuflichen Komponisten nachzuzeichnen.

¹¹⁰⁴ Vgl. dazu die Rezensionensammlung im Nachlass (CH-Zz, Mus NL 145: E).

III Wetzler als Komponist

Das Kapitel folgt Wetzlers an Umfang vergleichsweise kleinem kompositorischen Werk¹¹⁰⁵ in Gruppen aufgeteilt nach verschiedenen Gesichtspunkten, anhand derer sich spezifische Aussagen machen lassen zu seiner Tätigkeit, seiner Rolle und seinem Selbstverständnis als Komponist. Zu diesem Zweck werden an ausgewählten Werken relevante kompositorische Aspekte herausgegriffen und erörtert. Wie im vorangegangenen Kapitel zu seiner Rolle als Dirigent wird zunächst die Ausbildung beleuchtet. Es wird nach möglichen Vorbildern gesucht, aber auch nach dem Berufsbild und Selbstverständnis, das Wetzler als jungen Musiker zur Komposition führte.

Aus den frühen Werken kommen das *Engelskonzert* (1895) und die *Fairye Queene* op. 1 (1896) zur Sprache. Sie gewähren Einblick einerseits in Wetzlers Einbindung in das New Yorker Musikleben vor der Jahrhundertwende, andererseits in die Suche nach musikalischen Mitteln lange noch vor den Erschütterungen der Moderne. Als einer der ungezählten Bach-Bearbeiter fertigte Wetzler eine Handvoll entsprechender Bearbeitungen an, allen voran eine Instrumentierung der Orgelsonate BWV 825 aus dem Jahr 1900. Zusammen mit verstreuten Notizen aus jener Zeit bietet dieses Arrangement Einblick in Wetzlers Bachbild, seine interpretatorische Haltung, darüber hinaus gar in die Fundamente seiner kompositorischen Auffassung.

Die Lieder markieren bestimmte Zäsuren auf Wetzlers Weg als Musiker, sie scheinen der Tradition gemäß als Gelegenheitswerke der Feder entsprungen, offenbaren aber gerade in ihrer Leichtigkeit eine ansonsten unerreichte Authentizität. Umgekehrt führt der Weg entlang der Orchesterwerke ab 1917 bis zur *Baskischen Venus* (1928) in neue Bereiche, das Schaffen wird künstlerisch und wirtschaftlich zur existentiellen Tätigkeit. In der *Baskischen Venus* entladen sich dann die Ambitionen vieler Schaffensjahre: Wie im Kapitel *Stationen* vorgezeichnet, erleidet sie nach dem Muster berühmter Vorgänger aufgrund der Komplexität des Genres Schiffbruch.

In der Schweizer Isolation wendet sich Wetzler zunehmend dem geistlichen Schaffen zu, es entstehen Werke von gänzlich neuer Prägung, aufbauend auf seiner frühen Kirchenpraxis im englischsprachigen Raum. Zuletzt versucht er in seinem Herkunftsland Anschluss an die Strömungen der Zeit zu finden: auf seinem ureigensten Terrain, der Orchestermusik. Die

¹¹⁰⁵ Otto Klemperer etwa, der in erster Linie als Dirigent in Erscheinung trat, hinterließ in den Kerngattungen ein Mehrfaches: sechs Symphonien, neun Streichquartette und 100 Lieder.

Mittel, die er dafür anwendet, schließen den Bogen eines Musikerlebens, das tief im 19. Jahrhundert seine Wurzeln hatte.

1. Frühe Werke: Prägung

Lehrer, Vorbilder, Bilder

Trotz der reichen Quellenlage muss man sich hinsichtlich Wetzlers Prägung als Komponist auf Spurensuche begeben. Ab dem Alter von elf oder zwölf Jahren erhielt er Unterricht in „theory“ bei Charles Baetens am *Cincinnati College of Music*, zu dieser Zeit „known [...] as the greatest in the country“, so Wetzler rund 60 Jahre später.¹¹⁰⁶ Baetens hatte in Brüssel bei François-Joseph Fétis Komposition und bei Charles-Auguste de Bériot Violine studiert. Nach Diensten als Militärkapellmeister in den Britischen Kolonien und als Orchesterbratschist, ab 1872 (wie Wetzler zehn Jahre später) in New York, galt der Beethoven- und Mendelssohnverehrer zu seiner Zeit als Theorielehrer in Cincinnati als „ultra old school in his tastes and convictions“.¹¹⁰⁷ Da Wetzlers Anstrengungen ganz auf das instrumentale Training ausgerichtet waren, bleibt diese Zeit des frühen Theorieunterrichts im Dunkeln, Übungsmaterialien sind keine erhalten. Besser lässt sich Wetzlers lebenslange Shakespeare-Verehrung belegen, die in der Music Hall des College ihren Anfang nahm:

„It was forbidden, at first to go to the Shakespeare [...] My parents said I was too little. But I sneaked out. I saw such people as John McCullough and Lawrence Barrett in ‚Julius Caesar‘. I learned whole parts from the play. There has hardly been a day since then that I have not read some Shakespeare.“¹¹⁰⁸

Wetzlers Lehrersituation in Frankfurt ist zwar gut dokumentiert, lässt aber viele Fragen offen. Die betroffenen Personen sind zudem bemerkenswert schlecht erforscht. Zu Bernhard Scholz, bei dem Wetzler während vier Jahren mit einem Jahr Unterbruch den Kompositionsunterricht besuchte, und der mit seiner dezidiert konservativen, anti-neudeutschen Haltung eine ganze Generation namhafter Komponisten prägte – die meisten ex negativo –, liegt keine kritische Untersuchung vor, ebenso wenig zu dessen Nachfolger als Konservatoriumsdirektor, Iwan Knorr, bei dem Wetzler ebenfalls während eines Jahres Unterricht genoss. Problematisch bleibt auch die Forschungssituation zu Engelbert Humperdinck, bei dem Wetzler im letzten Jahr studierte.¹¹⁰⁹ Die spezifische Rezeption Hans Thomas während der Zeit des

¹¹⁰⁶ Vgl. *The Enquirer* (Cincinnati, Ohio), 4.5.1939, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1939: 7.

¹¹⁰⁷ Douglas E. Bomberger, *Brainard's biographies of American musicians*, Westport, Conn. 1999 (= *Music reference collection*, Nr. 79).

¹¹⁰⁸ Vgl. *The Enquirer* (Cincinnati, Ohio), 4.5.1939, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1939: 7.

¹¹⁰⁹ Neben Hans-Josef Irmens summarischem Überblick liegen an monographischen Untersuchungen lediglich diejenigen durch Humperdincks Sohn Wolfram und Enkelin Eva Humperdinck vor.

Nationalsozialismus verunmöglichte zudem bis heute kritische Untersuchungen zu Thoma, den Wetzler zeitlebens blind verehrt hatte.

Aus Wetzlers Unterricht bei Bernhard Scholz ist wenig erhalten. Vereinzelt kleine Kompositionen stammen aus der Zeit, vor allem aus den Studienjahren 1886/87 und 1887/88: zwei Lieder¹¹¹⁰, ein Entwurf zu einem größer angelegten Vokalwerk¹¹¹¹, drei Klaviersätze¹¹¹², meist nur als Entwurf, ferner drei kurze Werke für ein Streichinstrument und Klavier¹¹¹³, ebenfalls im Entwurfsstadium überliefert. Sie sind allesamt in einfachem liedartigen Satz gehalten, der Schriftduktus ist zwar bereits gefestigt, dennoch mutet den Stücken etwas Unbeholfenes an, von einer Polyphonie im engeren Sinn, die später ein zentrales Element in Wetzlers Schaffen bilden wird, fehlt noch jede Spur.

Inwiefern Scholz für Wetzler als Lehrer von Bedeutung gewesen ist, lässt sich mangels schriftlicher Quellen nur schlecht rekonstruieren. Auffällig ist die gemeinsame Beethoven-Verehrung. Wetzler hat sie entweder von Scholz übernommen oder aber sie seinerseits nicht abgelegt wie die Generation der „Frankfurt Group“ um Cyril Scott, die gerade aufgrund der Ablehnungshaltung gegenüber Scholz auch eine kollektive Ablehnung gegen die Beethovenschen Werke entwickelte.¹¹¹⁴ Wetzler und Scholz wiesen zwei zentrale gemeinsame Züge auf: sie waren beide über das musikalische Fach hinaus vielseitig¹¹¹⁵, kompositorisch hingegen nicht herausragend veranlagt. Gut möglich, dass Wetzler dadurch einen besseren Stand hatte bei Scholz als etwa Hans Pfitzner, dessen kompositorische Potenz von Anfang evident erschien. Scholz erhielt seine Verbindung zu Wetzler auch in den Folgejahrzehnten aufrecht, immer im offenkundigen Bemühen, diesen für sein eigenes kompositorisches Werk zu instrumentalisieren.¹¹¹⁶

Zu Engelbert Humperdinck mögen die Beziehungen rein schulischer Natur gewesen sein, private Bezüge ergaben sich indirekt durch den Kreis um Hans Thoma, Henry Thode und Daniela Thode-von Bülow, dem beide nahestanden¹¹¹⁷; es kam zu mehreren Zusammentreffen

¹¹¹⁰ *Bettlerliebe* (S Kl), *Wiegenlied* (Singst Kl).

¹¹¹¹ *Darthulas Grabgesang aus Ossian* (S 2 A Hr 2 Hf).

¹¹¹² *Menuett, Sarabande und Allegro ma non troppo*.

¹¹¹³ *Impromptu. Allegretto comodo für Violoncell' und Clavier, Bratschen Suite* (Va Kl), *Sonate* (VI Kl).

¹¹¹⁴ Vgl. Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 102.

¹¹¹⁵ Vgl. Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 95.

¹¹¹⁶ Vgl. die entsprechenden Briefe von Scholz an Wetzler.

¹¹¹⁷ Vgl. Peter Cahn, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 130.

bei Besuchen im Hause Thode.¹¹¹⁸ Inwiefern Humperdincks eminent künstlerische Ausstrahlung auch Wetzler inspirierte, lässt sich schwerlich belegen. Es ist denkbar, dass sie über das reine Renommee hinaus ein Mitgrund dafür war, dass Wetzler in späteren Jahren stets und ausschließlich Humperdinck als seinen Kompositionslehrer nannte. Zu einer ideellen Festlegung auf eine bestimmte Schule sah sich jedenfalls Wetzler bei gleichzeitigem Unterricht beim Wagnerianer Humperdinck und beim Brahmsianer Scholz nicht gezwungen. Wetzler selbst hätte wohl als seine größte Inspiration in Frankfurt nicht einen Kompositionslehrer genannt, sondern Clara Schumanns Haus in der Myliusstraße, so knapp 50 Jahre später gegenüber Eugenie Schumann: „Sie können sich gar nicht vorstellen, wie sehr die Myliusstrasse 32 mit ihren hohen Associationen in mir lebt. In dem empfänglichen Knabenalter gewannen solche bedeutenden Eindrücke eine feste Gestalt, die durch keine Wirrnisse des Lebens getrübt werden.“¹¹¹⁹ Johannes Brahms nahm Wetzler dabei mehr als Interpret seiner eigenen Werke wahr denn als Komponist. Sein späteres Brahms-Repertoire beschränkte sich auf die 4. Symphonie und einige wenige Lieder, als kompositorisches Vorbild blieb Brahms ausgeklammert.

Die Rolle und das Gewicht der potentiellen Vorbilder in Lehrer- und Machtpositionen gilt es zu relativieren angesichts seiner peer group am Hoch'schen Konservatorium, die eine starke Eigendynamik entwickelte, äußerlich bezeugt durch die Eigenbezeichnung „Kreis“. Mit Hans Pfitzner und James Grun standen zwei Personen im Zentrum, an denen sich Wetzler zu messen hatte. Aus den eigenen und fremden Berichten zu schließen, blieb Wetzler stets Außenseiter. Umso mehr galt es, sich am ein Jahr älteren Talent Pfitzner abzuarbeiten, was anhand der Kompositionsversuche zu prüfen wäre, vordem aber in der Korrespondenz Niederschlag fand: gegenüber der Cousine Bertha Rudolph¹¹²⁰, aber auch im Dialog mit Daniela Thode, die die Anlage des *Armen Heinrich* ausführlich kommentierte.¹¹²¹ Die Gemeinschaftsproduktion der zentralen Köpfe des „Kreises“, Pfitzner und Grun, muss eine ungeheure Strahlkraft entwickelt haben, welche die anderen Leistungen in den Schatten stellte, umso mehr, als ihr durch Scholz' Ablehnung der Geruch des Subversiven anhaftete.

¹¹¹⁸ So schrieb Wetzler 1898 an Humperdinck: „Sie werden Sich wohl noch erinnern, dass ich vor ungefähr 6 Jahren Ihr Schüler am Hoch'schen Conservatorium war; ich hatte auch manchmal das Vergnügen, Sie bei Herrn Prof. Henry Thode zu treffen.“ Wetzler an Engelbert Humperdinck, Usingen, 29.7.1898 (D-F, Nachl. E. Humperdinck, Sig. 5653).

¹¹¹⁹ Wetzler an Eugenie Schumann, Basel, 14.1.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 147).

¹¹²⁰ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Frankfurt a. M., 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

¹¹²¹ Vgl. Daniela Thode an Wetzler, Schossdorf [häufiger: Schosdorf, heute Ubocze/Polen], 14.11.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bet 12).

Hans Thoma, der Spiritus Rector des „Kreises“, diente Wetzler ein Leben lang als künstlerischer Referenzpunkt.¹¹²² Wie weit die Zuneigung auf Gegenseitigkeit beruhte, lässt sich nicht festmachen. In Thomas Berichten über die Zeit erscheint die Gruppe der Frankfurter Studenten, aus der er später eine Grun-Schwester zu seiner Lebensgefährtin machte, als Kollektiv. Wie noch bis tief in das 20. Jahrhundert gebräuchlich, willigte er als öffentliche Person in die Patenschaft zu Wetzlers Taufe ein, ohne damit eine langfristige Verpflichtung einzugehen. Auf Wetzlers Seite war die Verehrung allgegenwärtig, kaum ein Brief, in dem er nicht auf den väterlichen Freund zu sprechen kam, so 1914 an Bertha Rudolph: „Du weißt doch, dass ich mit Thoma intim befreundet bin; er hat sehr bestimmend in meinem Leben eingewirkt, und meine Anschauung in künstlerischen und menschlichen Dingen verdanke ich in erster Linie ihm.“¹¹²³ Ganz seinen Wurzeln im 19. Jahrhundert verpflichtet, fand Wetzler in Thoma eine Entsprechung: „Heutzutage bilden sich ganze Schulen und Kreise die sich die Aufgabe stellen, nur Empfindungen und seelische Vorgänge zu malen, – und was kommt dabei heraus? Nichts als verbrecheri[s]ch kindisches Zeug und lauter Dreck. Thoma möchte seine Empfindung ‚verheimlichen‘, und nur ein Stück wahre Natur malen [...]“¹¹²⁴ Anlässlich des Todes von Hans Thoma am 7. November 1924 ließ Wetzler seiner Bewunderung noch einmal freien Lauf: „You cannot imagine how I loved him, and what a living fountain of inspiration he has always been to me. He unquestionably was the greatest German of our age and coming generations will gradually learn the real significance of his marvelous personality.“¹¹²⁵ Abgerundet wird die Liste der Inspirationen und Vorbilder durch die namentliche Nennung der „Erzieher“ des Zweiundzwanzigjährigen, niedergeschrieben noch am Ende der Frankfurter Studienzeit: „Meine Erzieher sind folgende: die Evangelien, Shakespeare, Carlyle’s Heroes and Hero Worship, David Copperfield, Wagners Schriften und Dichtungen und Hans Andersens wundervolle tiefsinnige Märchen.“¹¹²⁶

Die künstlerische Hinwendung zu religiösen Werten sollte in der frühen und wieder in der späten Lebensphase Bedeutung erhalten; Shakespeare kehrt als Referenzpunkt immer wieder,

¹¹²² Wetzler legte sich im Lauf seines Lebens eine umfangreiche Sammlung von Werken Thomas an, die er aber in den 1930er Jahren aus finanzieller Not zu veräußern begann. Die im Besitz verbliebenen Werke verschenkte Doris Oehmigen später nach Deutschland. Eine Zusammenstellung findet sich in einem Ausstellungsprogramm von 1918. Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 79.

¹¹²³ Wetzler an Bertha Rudolph, Halle (Saale), 11.12.1914 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1914: 12).

¹¹²⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, Karlsruhe, 6.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 35).

¹¹²⁵ Wetzler an Bertha Rudolph, „On the train Duisburg-Karlsruhe“, 10.11.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 18).

¹¹²⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

neben der Schauspielmusik zu *Wie es euch gefällt* am prominentesten im bekenntnishaften Artikel *Analogien zwischen Shakespeare und Beethoven* (gedruckt 1938 in *Wege zur Musik*); Carlyles Konzept der Heldenverehrung galt in hohem Maß auch für Wetzler, der im Lauf seines Lebens nur ganz wenige Männer auf dem hohen Sockel beließ, während er für den Rest nur Worte der Schmähung fand – Carlyle blieb auch in Wetzlers späten Jahren von Bedeutung¹¹²⁷; Charles Dickens' biographischer Roman *David Copperfield* muss aufgrund markanter Parallelen zu Wetzlers Kindheit bei diesem angeklungen haben; Wagner, der einzige Komponist der Aufzählung, ist sinnigerweise an erster Stelle mit seinen Schriften genannt, Wetzlers Verehrung für den Komponisten Wagner manifestierte sich primär in der Interpretation seiner Werke; aus der Beschäftigung mit Hans Christian Andersen schließlich resultierten ein Jahr später Ansätze zu Orchesterkompositionen, die jedoch weder überliefert noch über den einen Bericht hinaus bezeugt sind: „Gegenwärtig arbeite ich an drei *sehr* schwierige Symphonische Dichtungen: 2 Szenen aus Andersen's ‚kleine Seejungfrau‘, und ‚Titus Andronicus‘ von Shakespeare.“¹¹²⁸

Dass von Wetzler bis weit über das dreißigste Jahr hinaus keine expliziten Äußerungen zu kompositorischen Vorbildern überliefert sind, hat einen triftigen Grund. Bei aller Wankelmütigkeit und allem Lavieren zwischen verschiedenen musikalischen Metiers stand ‚Komponieren‘ als künstlerische Ausdrucksmöglichkeit lange nicht im Zentrum seines Interesses, dies aus mehreren Gründen. Seit der frühen Kindheit blieb er dem Tastenspiel, ob am Klavier oder an der Orgel, stets am engsten verbunden. Die einzige valable Alternative zum Instrument bot der Beruf des Kapellmeisters, der ein festes Einkommen und überdies gesellschaftliches Renommee mit sich brachte. Letzteres wäre auch einem erfolgreichen Komponisten beschieden gewesen, nur, Wetzler erachtete sich als zu untalentierte. So schrieb er 1893 an seine Verlobte: „Da mir die Gabe, wirklich grossartige Compositionen zu schaffen, nicht verliehen ist, strebe ich nun mit meiner ganzen Kraft darnach es auf der Orgel

¹¹²⁷ So schrieb Wetzler 1929 an seine Frau: „I should be quite happy if I were able to turn on the faucet, like Bach and Schubert did, and fill my buckets with real new music, – however, my mühsames Schuften is no pleasant reflection. I just read Carlyle's life of Schiller, and also Humboldt's essay on Schiller. It is wonderful, to what degree he was possessed by this demon, working till 3 or 4 in the morning.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train to Kampen“, 28.7.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 66). 1939 erläuterte Wetzler in einem Vortrag am Schweizer Radio: „[...] wie auf keinen anderen vor ihm und nach ihm läßt sich auf Beethoven die Carlylesche Charakteristik Shakespeares anwenden: Er ist sichtbarlich geistig verwandt mit der unsichtbaren Welt.“ Schweizer Radiozeitung, Nr. 12, 26.3.–1.4.1939, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1939: 2.

¹¹²⁸ Wetzler an Bertha Rudolph, New York, N.Y., 20.8.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 12).

zur [...] Meisterschaft zu bringen.“¹¹²⁹ Zu Beginn der Hamburger Zeit hatte sich in dieser Hinsicht noch nicht viel geändert: „The songs are quite an improvement on my old things, but to tell you the truth, I am not ‚entzückt‘ davon; Ich habe mein Lebtage zu viel gute Musik gemacht, und mein eigenes Geschmier kommt mir danach ziemlich matt und flau vor. Nevertheless I shall continue to scribble; Das Papier ist geduldig.“¹¹³⁰

So ließ Wetzler nichts unversucht, zahlreich sind die Berichte über Kompositionspläne, die öfter unverwirklicht blieben. Bereits 1891 hatte er ein Klavierkonzert und ein einaktiges dramatisches Stück geplant¹¹³¹, danach Werke für New York. Die Funktion, die dem ‚Komponieren‘ zukam, war dabei eine pragmatische. Die Werke sollten nicht etwa Wetzlers Ruf als Komponist an sich festigen, sondern dazu dienen, in New York Geld zu verdienen, um sich damit eine Grundlage zu schaffen, in Deutschland eine Laufbahn als Kapellmeister einzuschlagen.¹¹³² Von 1893 ist in einem unvollständigen Autograph die *Easter cantata* erhalten, für hohe Stimmen, Klarinette, Blechbläser und Orgel – die Klarinettenstimme ist wohl für den zukünftigen Schwager Carl Dienstbach geschrieben. Von größeren Werken wusste Wetzler Ende 1895 zu berichten, die er für die *All Angels' Church* geschrieben hatte, daselbst als Organist tätig: „Am Anfang habe ich ihnen einige symphonische Dichtungen komponiert, welche ich bei besonderen Gelegenheiten selbst dirigierte, und die ganz gehörigen Erfolg hatten.“¹¹³³ Bei einer davon handelt es sich um das *Engelskonzert*¹¹³⁴ für Orchester, am 29. September 1895 in der *All Angels' Church* uraufgeführt, zuvor auch schon von Walter Damrosch mit dem Orchester der *Symphony Society* in der Probe durchgespielt.¹¹³⁵ Für den Kirchendienst entstanden auch die Motette *While Shepherds watched their Flocks*, gedruckt 1898, und ab Ende der 1890er Jahre mehrere Bearbeitungen Bachscher Kantaten-Choräle, die Wetzler mit Orchesterbegleitung versah, aber auch Orchestrierungen von Orgelsätzen, allen voran die Anfang 1900 entstandene, später viel gespielte Orgelsonate Es-Dur BWV 525 für großes Orchester.

¹¹²⁹ Wetzler an Lini Dienstbach, [USA], 19.6.1893 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1892/93, S. 116).

¹¹³⁰ Wetzler an Bertha Rudolph, Hamburg, 17.4.1907 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1906/07: 6b). Die jüngsten Liedkompositionen waren zu diesem Zeitpunkt *November* op. 6,4 und *Beherzigung* op. 6,5, entstanden im Februar 1907 in Hamburg.

¹¹³¹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, 2.3.1891 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 1).

¹¹³² Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Neuweilnau im Taunus, 10.6.1892 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/93: 5).

¹¹³³ Wetzler an Familie Rudolph, [New York, N.Y.], 26.12.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 1).

¹¹³⁴ Vollständiger Titel: *Engelsconcert. Tondichtung, nach einem Gemälde von Hans Thoma*.

¹¹³⁵ Vgl. Lini Dienstbach an Wetzler, Usingen, 19.11.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bab 1895: 85).

Daneben erschien 1897 das erste mit Opuszahl versehene Werk, *The fairye queene* op. 1 für Bariton und Klavier. Die Tatsache, dass Wetzler für sein „Opus 1“ nicht eine prestigeträchtigere Besetzung wählte, etwa das Streichquartett, das Orchester, oder aber das Klavier, um sich der Öffentlichkeit mit einem Werk mit Bekenntnischarakter zu präsentieren, erklärt sich aus der Bestimmung desselben. Wetzlers Anliegen war es, mit dem Stück Erfolg zu haben und möglichst viele Aufführungen damit erlangen zu können: „Ich habe neulich eine alt-englische Ballade ‚Queen Mab‘ geschrieben, die sehr ‚Effect‘ machen wird, wenn sie richtig gesungen wird“¹¹³⁶, schrieb er Ende 1896 an die Familie Rudolph.

Engelskonzert

Beim *Engelskonzert*¹¹³⁷ handelt es sich um Wetzlers zweite Komposition für Orchester, nach der einsätzigen *Sinfonie in Es*, entstanden noch 1891 in Frankfurt. Wetzler hatte versucht, diese in Amerika als *Concert-Ouverture* wiederzuverwerten und zu diesem Zweck eine Abschrift anfertigen lassen; sie mag bis 1895¹¹³⁸, bis zur Entstehung des Engelskonzerts, mehrmals gespielt worden sein¹¹³⁹, bezeugt ist lediglich eine Aufführung, am 4. August 1893 in Chicago, im Rahmen der Weltausstellung, der *World's Columbian Exposition*.¹¹⁴⁰

Die Uraufführung des *Engelskonzerts* fand am 29. September 1895 in der *All Angels' Church* in New York statt, im Rahmen eines großen Festgottesdienstes, in dem außerdem Charles Gounods *Messe Solennelle* gegeben wurde. Die Ankündigung des *Engelskonzerts* erfolgte im Programm unter der Bezeichnung: „Offertory (Tone-Poem), For Orchestra, (Composed for All Angels' Day, 1895)“; es erklang zwischen *Credo* und *Sanctus*, gefolgt von der Arie „*Let the bright Seraphim*“ aus Händels Oratorium *Samson*. Wetzlers Schwester Minna wusste später zu berichten:

„Hermanns latest composition [Fußnote: ‚Nach einem Bilde von Thoma‘] ‚Engelskonzert‘ has been performed with ‚verbluffendem Erfolg‘ and will be repeated by Damrosch very soon. The combination is very original viz: 2 Viol. viola, cello, Baß, Flute, Oboe, Clarinett, 2 Horns, Trompet, Harp, Glockchen, Triangel, Becken, Paucken. I hear it is simply wonderful.“¹¹⁴¹

¹¹³⁶ Wetzler an Bertha Rudolph, 16.11.1896 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 4).

¹¹³⁷ In den verschiedenen Abschriften des Stimmenmaterials sowie in der Korrespondenz erscheinen die Schreibweisen „Engelskonzert“, „Engelskonzert“ und „Engelsconcert“; in der Folge wird erstere verwendet.

¹¹³⁸ Die Angaben dreier verschiedener Adressen auf dem Deckblatt stammen aus den Zeiträumen um den September 1892, Mai und November 1894. Vgl. datierte Briefe mit entsprechenden Adressangaben: CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1891/91: 6, Bd 1894: 1 und Bab 1894: 41.

¹¹³⁹ Die Partitur weist nur schwache Gebrauchsspuren sowie vereinzelte aufführungstechnische Eintragungen auf, vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Acd 5: 1.

¹¹⁴⁰ Vgl. Programm, 4.8.1893, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 8.

¹¹⁴¹ Minna Wetzler an Bertha Rudolph, 17.10.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bh 1895/99: 7).

Die Aufführung des „Tone-Poems“ innerhalb eines Gottesdienstes bezeugt die pragmatische Bestimmung, die Wetzler für seine Werke vorsah. Er war in erster Linie darum bemüht, mit eigenen Kompositionen seine Stellung zu stärken, wenngleich die Öffentlichkeitswirksamkeit von Aufführungen im Gottesdienst ungleich kleiner war als im Symphoniekonzert. Nach Wetzlers Bekunden stießen diese Bemühungen aber beim „musical director“ William Smedley auf Widerstand, weitere Kompositionen für die *All Angels' Church* blieben aus.¹¹⁴² In Walter Damroschs *Symphony Society*, der Wetzler als „Leading musician“¹¹⁴³ angehörte, wurde das Engelskonzert nie aufgeführt.¹¹⁴⁴

Das Werk ist nur in abschriftlichen Stimmen erhalten¹¹⁴⁵, die Harfenstimme liegt in zwei abweichenden Fassungen vor, Skizzen fehlen, wie weitgehend zu allen Werken Wetzlers.¹¹⁴⁶ Als Vorlage diente Hans Thomas gleichnamiges Gemälde von 1876, das sieben musizierende Engel auf einer Wolke zeigt: drei spielen schalmeienartige Instrumente, je eine Trompete, Horn, Violine und Violoncello. Die Überschrift auf den Stimmen variiert, allen gemeinsam ist die Bezeichnung „Tondichtung“; wie oben zitiert, hatte Wetzler das Werk in einen Bericht über „symphonische Dichtungen“¹¹⁴⁷ mit eingeschlossen.

Das einsätziges Werk orientiert sich, ähnlich wie die *Sinfonie in Es*¹¹⁴⁸, trotz der freieren Bezeichnung an der Sonatensatzform. Gemeinsam ist auch die Wahl der Motive, ein fanfarenartiges punktiertes Hauptthema kontrastiert mit einem kantablen Seitenthema:



Notenbeispiel 1: Hermann Hans Wetzler, *Engelskonzert*, Violine I, Takt 1 bis 2 (Hauptthema)

¹¹⁴² Vgl. Wetzler an Familie Rudolph, [New York, N.Y.], 26.12.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 1).

¹¹⁴³ Vgl. undatierte Zeitungsnotiz, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 32.

¹¹⁴⁴ Damrosch hatte in Wetzlers erstem Jahr in New York gleich zwei Bearbeitungen Wetzlers aufgeführt, von Werken Händels und Corellis; deren Notenmaterial ist verschollen. Vgl. Anhang: *Repertoire*.

¹¹⁴⁵ Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Acd 6.

¹¹⁴⁶ Die Stimmen weisen Gebrauchsspuren auf und tragen zahlreiche aufführungstechnische Einträge Wetzlers.

¹¹⁴⁷ Vgl. Wetzler an Familie Rudolph, [New York, N.Y.], 26.12.1895 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 1).

¹¹⁴⁸ Im Folgenden wird auf die frühere Benennung *Sinfonie in Es* Bezug genommen, die weitgehend identische, *Concert-Ouverture* genannte Abschrift ist mitgemeint.



Notenbeispiel 2: Hermann Hans Wetzler, *Engelskonzert*, Oboe I, Takt 18 bis 25 (Seitenthema)

Unterschiedlich hingegen ist der Charakter der Werke. Mit der deklamatorischen Art der Exposition trägt die Sinfonie in Es einen Zug ins Heroische, unterstrichen durch die jugendlich-ungestümen Steigerungen und die „schreiende Instrumentierung am Schlusse“.¹¹⁴⁹ Das Engelskonzert dagegen bleibt der Feierlichkeit des Thomaschen Bildmotivs verbunden, untermalt durch den Einsatz der Glöckchen. In eine gänzlich andere Richtung zielt die Leere der Durchführung des Engelskonzerts: die Schubertschen Längen in der Abwicklung unscheinbarer Dreiklangsbrechungen, Arioso-Begleitungen gleich, nur ohne Gesangsstimme, müssen absichtsvoll erfolgt sein – einen Kontrast dazu bildet die Beethovensche Art der Motivabspaltung in der *Sinfonie in Es*, der ein Kritiker allerdings auch eine „concisere Fassung des Ganzen, ein strafferes Anziehen der die einzelnen Teile verbindenden Fäden“ gewünscht hatte.¹¹⁵⁰ Gemeinsam ist den Werken zudem die wiederkehrende, bei Iwan Knorr geschulte Kontrapunktik, von Zeitgenossen als „langweiliges Fugato“ getadelt.¹¹⁵¹ Der andere Lehrer, Bernhard Scholz, wäre wohl mit dem ersten der beiden Werke, der Sinfonie in Es, zufriedener gewesen, da er darin „Ausdruck ächter Empfindung, innerer Erregung und Bewegung“ erblickt hätte.¹¹⁵² Paradoxerweise ist aber das *Engelskonzert* trotz der Überschrift „Tone poem“ und der beschriebenen Art der Durchführung formal viel konventioneller gehalten als die *Sinfonie in Es*. Die Exposition wird wiederholt, der Tonartenverlauf ist in sich geschlossen, D-(F)-A in der Exposition, D-(B)-D in der Reprise, das Seitenthema erklingt in der Exposition auf der Dominante, in der Reprise auf der Tonika. (Vergleichbar gestaltet sich der an sich weitaus komplexere Aufbau der Tonarten in der *Sinfonie in Es*: Es-(F)-B bzw. Es-(G)-Es.)

¹¹⁴⁹ Neue Frankfurter Zeitung, 1. März 1892, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/86, S. 38.

¹¹⁵⁰ Frankfurter Journal, 277. Jg., Nr. 160, Montag, 29.2.1982, Abendblatt, S. [2], zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1892: 2.

¹¹⁵¹ Neue Frankfurter Zeitung, 1. März 1892, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1882/86, S. 38.

¹¹⁵² Bernhard Scholz, *Musikalisches und Persönliches*, Berlin und Stuttgart, 1899, S. 234. – In der 1897 erschienenen Schrift *Wohin treiben wir?*, die im Band *Musikalisches und Persönliches* abgedruckt ist, hatte Scholz im Schlusskapitel „Mahnung“ die Abkehr von der Programmmusik gefordert.

Die Bestimmung des *Engelskonzerts* bleibt offen, vieles deutet aber darauf hin, dass es von Beginn an für die Kirche gedacht war. Die kleine Besetzung mit (außer den Hörnern) einfach besetzten Bläsern spricht klar für eine Verwendung außerhalb des Konzertsaals, da hier das volle Orchester zur Verfügung gestanden hätte. Vielleicht ist sie aber auch nur getreu dem Bild von Hans Thoma nach der oben skizzierten ‚Instrumentierung‘ der Engel angeordnet. Für die kirchliche Verwendung spricht zudem Wetzlers zitierter Bericht, wonach er „ihnen“, der Kirche, „einige symphonische Dichtungen komponirt“ hatte. Die Publizität blieb bei einer solchen Aufführung begrenzt, hatte aber für Wetzler den Vorteil, dass überhaupt ein eigenes Orchesterwerk gespielt wurde, zudem mit Musikern, die wohl von der Kirche bezahlt wurden. Mit der sehr stilisierten Religiosität ohne direkten liturgischen Bezug hielt Wetzler dem Werk zudem den Weg für weitere Aufführungen im Konzertsaal offen – zwei solche sind bezeugt, am 15. August 1897 an einer Musicale in Newport, R.I., mit Mitgliedern des Boston Symphony Orchestra¹¹⁵³, und am 19. Januar 1901, durch die Manuscript Society of New York.¹¹⁵⁴

Bach: Bearbeitung

Ebenfalls für beiderlei Verwendung bestimmt waren Wetzlers Bearbeitungen ausgewählter Werke und Werksätze von Johann Sebastian Bach, größtenteils Orchestrierungen von Chorälen und Choralvorspielen, die Übersetzung und aktualisierende Bezeichnung einer Motette und, als prominentestes Stück, die Orchestrierung der Orgelsonate Es-Dur BWV 525.¹¹⁵⁵ Letztlich erklangen aber auch diese Werke ausschließlich im Konzertrahmen, wie schon Bachs Orgelwerke, die Wetzler in seinen New Yorker Programmen häufig gespielt hatte, stets in Recitals, selten im Gottesdienst.¹¹⁵⁶

Bereits einmal hatte Wetzler mit Theodor Björkstén und dessen Gesangsklasse musiziert, am 15. Februar 1899 in der Carnegie Chamber Music Hall, unter der Programmüberschrift:

¹¹⁵³ Vgl. Programm, CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 93.

¹¹⁵⁴ E. Douglas Bomberger, „*A tidal wave of encouragement*“. *American composers' concerts in the Gilded Age*, Westport, Conn. 2002, S. 212.

¹¹⁵⁵ Wenn im folgenden Wetzlers Bach-Bearbeitungen hier im Kapitel *Wetzler als Komponist* besprochen werden, so geschieht dies aus dreierlei Gründen: Wie schon die *Easter Cantata* und das *Engelskonzert* entstand auch der Orchestersatz der Sonate BWV 525 auf einen bestimmten Anlass hin, die Funktion des schöpferischen Akts blieb dieselbe. Zudem konnte Wetzler sich als Mitautor des Werkes, das noch während über zehn Jahren gespielt wurde, in gleichem Maße profilieren wie als Komponist. Und drittens stellen seine vorhandenen Notizen zur Instrumentierung – reinste Interpretation im Grunde – eine wichtige Grundlage dar für das Verständnis von Wetzlers späterer Verbundenheit mit der Technik der Instrumentation.

¹¹⁵⁶ Vgl. dazu die Programmsammlung aus dem Zeitraum von 1893 bis 1901, CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901.

„Bach from the Singer's Standpoint“.¹¹⁵⁷ Am 13. Februar 1900 fand dann in der Mendelssohn Hall das „Initial concert“ der *Bach Singers of New York* statt.¹¹⁵⁸ Björkstén, an sich der Chef der *Bach Singers*, kam Wetzlers Mithilfe zustatten, wie aus einer Anfrage hervorgeht: „Mr. Bkorksten [i.e. Björkstén] is very anxious to have you send him a sort of diagram which will give him an idea of how you are going to place the various instruments and singers. He leaves this matter to you as he does not know anything about it.“¹¹⁵⁹ Die Presse würdigte den Pioniergeist, Wetzlers Bearbeitung erhielt gemischtes Lob, als „entirely in the spirit of Bach“¹¹⁶⁰, aber auch als „both harmful and unnecessary.“¹¹⁶¹ Was ihn dabei, in Zusammenhang mit seinem Continuospiel geäußert, im Mark traf, war der Vorwurf der „unfamiliarity with the traditions of Bach.“¹¹⁶² In ausführlichen Notizen ist Wetzlers Antwort auf die Anwürfe des Kritikers „H.“, wohl William James Henderson¹¹⁶³, erhalten. So äußert sich Wetzler in einem kürzeren Entwurf zu den Fragen der Aufführungstradition:

„Perhaps somebody will be good enough to tell me exactly what is meant by tradition and the true Bach spirit. What is it made of, and where can one buy it. At one time, when I had the misfort[une] of being still younger than I am at present, I was eagerly endeavoring to find the true tradition, regarding the style of interpr[etation] of the classic masters.

I entered into many speculat[ions] with Mad[ame] Clara Schumann and with my other teachers Prof. En[gelbert] H[umperdinck] Schol[z] and Knorr, upon the subject, aber die Gelehrten waren sich selten einig. Thereupon I devoted myself to the study of the Wagnerian music-drama, and missed no opportunity of hearing Mottl, Levi, Weingartner, Strauss, Seidl, most of them actual pupils of the master.“¹¹⁶⁴

In einem längeren Textentwurf zu Fragen der Instrumentierung erschließt sich die Bedeutung dieses Rückgriffs auf Wagner:

¹¹⁵⁷ Die volle Überschrift lautete: „Mr. Björkstén's Second Musical Lecture. – Subject: Bach from the Singer's Standpoint (especially prepared for Mr. Björkstén) by Henry T. Finck.“ Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: X 4.

¹¹⁵⁸ Programm:

Auszüge aus der Kantate „Jesu, nun sei gepreiset“ BWV 41

Arie „Treues Echo dieser Orten“ aus der Kantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213

Sonate Es-Dur für Orgel BWV 525 (für Orchester gesetzt von Hermann Hans Wetzler)

Eingangschor „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ aus der gleichnamigen Kantate BWV 6

Sanctus D-Dur

Arie „Ruhig und in sich zufrieden“ aus der Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204

Kantate „Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten“ BWV 214

¹¹⁵⁹ The Bach Singers of New York an Wetzler, New York, N.Y., 3.2.1900 (CH-Zz, Mus NL 145: Afd 1).

¹¹⁶⁰ The Evening Post (New York, N.Y.), 14.2.1900, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 130.

¹¹⁶¹ The New York Times, 18.2.1900, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 130.

¹¹⁶² The New York Times, 18.2.1900, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 130.

¹¹⁶³ William James Henderson (1855–1937), amerikanischer Musikkritiker, schrieb bis 1902 für *The New York Times* (als Vorgänger von Richard Aldrich), danach für *The New York Sun*.

¹¹⁶⁴ Hs. Aufzeichnungen, ca. 2.1900, CH-Zz, Mus NL 145: Afd 1.

„Regarding my orchestration of Bach’s sonata No. 1, Mr. H. finds that the work was not only entirely superfluous, but badly executed in every way. Before replying to this, I must give a short elucidation upon the status of Bach’s original orchestrations in general. It must be taken into account that the rigid juxtaposition of the orchestral choirs is ill-balanced. The system of orchestration at Bach’s time was carried out upon a purely contrapuntal basis, and no musician can deny the fact that the total effect is generally wholly inadequate, – either unbearably meager, or boisterous and a veritable sea of cacophony and rarely giving expression to the deep poetical significance underlain the conception of the composition. We miss all sense of tone-color, – the very essence of orchestration in its full development, barring isolated instances, when the masters prophetic insight broke the chains of all conventionality and gave us foreshadows of revelations which belong to Beethoven and Wagner. Besides, the original Horn and Trumpetparts contain technical difficulties, insurmountable for modern performers. Considering the fact, that Händels and Bach’s scores abound with passages of this nature, we are led to assure that the players at the time were in possession of a peculiar technique, which we must now deplore as a lost art. For these several reasons we perceive that orchestral performances according to the original settings are quite impracticable in our days, and such composers and conductors as Raff, Esser, Bernh. Scholz, Anton Seidl, Mottl, etc. have deemed it necessary to re-orchestrate his original works, and to transcribe such of his compositions for solo instruments which suggest orchestral treatment, in order to save them for our concert-programmes.

For this reason alone it is obvious that my attempt to contribute to this list is not condemnable, so much the less, since the adaptability for orchestral treatment of this particular sonata forces itself upon every musician of unprejudiced mind. I recall a conversation with Anton Seidl, after a performance of the first Brandenburg Concerto which I conducted; in this conversation we discussed the above topic. That Mr. Seidl coincided with my opinion, he sufficiently proved, when he adapted the Adagio of the Concerto to his splendid divertimento. This particular movement, a piece of most tragic eloquence, is, by-the-bye, one of Bach’s most perfect orchestrations. Nevertheless Mr. Seidl found it necessary to change in the instrumentation in its essentials. Mr. Seidl’s divertimento is conceived in a most sincere spirit, and orchestrated in virtuose manner. It was the first truly idiomatic arrangement of Bach for orchestra I had ever heard.

Unfortunately Mr. Seidl was forced to take the several movements from different works of the master; that the work as a whole should therefore lack organic unity is a fact which could not have been avoided. The arrangements of Bernhard Scholz, and Esser are splendid in their ways, but certainly cannot be idiomatic music for orchestra. The Passacaglia for instance loses its deep religious, mediaeval, stern, mystical spirit entirely in Esser’s orchestral garb. Raff¹¹⁶⁵ did not grasp the full significance of the

¹¹⁶⁵ Neben all den von Wetzler erwähnten Bearbeitern fehlt der Name von Ferruccio Busoni. Aus Busonis Kondolenzschreiben zum Tod Minna Wetzlers geht aber hervor, dass sich Hermann Hans Wetzler auch um Busonis Bearbeitungen bemüht hatte: „Dass Sie bei alledem [dem Tod der Schwester] noch Interesse für meine Bearbeitungen hegen koennen, zeigt von Ihrem starken Kunstgefühl und festem Charakter. Ich bin durch Ihre Anerkennung sehr ermuthigt, insofern als ich Sie als einen echten u. hochbegabten Musiker erkannt habe. – Die Transcription der Es dur Fuge erschien bei *Rahter* in Hamburg.“ Ferruccio Busoni an Wetzler, Berlin, 1.8.1898 (CH-Zz, Mus NL 145: Beb 35). Fünf Jahre später gab Busoni, wie schon im Kapitel *Stationen* geschildert,

chaconne. Had he done so he certainly would not have proclaimed the passionate theme in mock solemnity by the wood-winds, and would have used the trombones to better advantage in the major episode. Since I unfortunately have no other advocate, I must therefore reluctantly speak for myself, and say that I consider my arrangement of the Sonata the first work which has come to my knowledge in which organic unity and a perfect orchestral idiom are combined.“¹¹⁶⁶

Den Kernpunkt bildet Wetzlers Auffassung des inneren Gehalts, losgelöst von der äußeren Erscheinung und Ausführung, ein später in seinem eigenen Schaffensprozess immer wiederkehrendes Bild. So blieb es, nach Wetzler, Bach systembedingt verwehrt, der „deep poetical significance underlain the conception of the composition“ Ausdruck zu verleihen, außer in lichten Momenten, in denen dieser hundert und mehr Jahre in die Zukunft zu blicken vermochte. Dass in der pionierhaften Bach-Aufführung ein modernes Symphonieorchester auf dem Podium saß, trug Wetzlers Hauptanliegen Rechnung, dieser „deep poetical significance“ zu voller Geltung zu verhelfen, mehr noch, er wollte die Werke erhalten, retten, „save them for our concert-programmes“. Den Geist, in dem die Werke bearbeitet werden sollen, hatte Anton Seidl vorgelebt, „in a most sincere spirit, and orchestrated in virtuose manner.“ Auch hier scheint wieder Wetzlers Unterscheidung des inneren und äußeren Gehalts durch, die nach einer idealen Verbindung streben: die „echte“, „seriöse“, „wahre“, „sincere“ Kunst Bachs mit der Instrumentierungsmeisterschaft Wagners. Die Beglaubigung der Bachschen Kunst liegt nach Wetzler im „deep religious, mediaeval, stern, mystical spirit“, der den Instrumentalwerken innewohnt. Aus diesem gilt es nun, nach hundertfünfzigjährigem Dornröschenschlaf, die „passionate theme[s]“ zu erwecken.

Wetzlers Arrangement steht zeitlich am „Ursprung einer bis in die Gegenwart nicht mehr abreißen Tradition der Orchesterbearbeitungen Bach'scher Werke“¹¹⁶⁷ und ist für sie repräsentativ. Die Partitur liefert den Beleg für das, was Wetzler unter einem „idiomatic arrangement“ versteht, beziehungsweise der Kombination von „organic unity and a perfect orchestral idiom“. Die Bearbeitung für großes Orchester (Besetzung: 2222 / 433- / Pk Str) lässt sich auf drei Ebenen verfolgen, auf der formalen, der vertikalen und der horizontalen. Formal belässt Wetzler die Sonate in ihrer Gestalt, die Proportionen durch die Wiederholungen bleiben gewahrt, bis auf den dritten Satz *Allegro*, in dem er aus der Form ||:A:||:B:|| die Form ||:AB:|| erstehen lässt, im ersten Durchgang nur mit Streichern, zum

Wetzler die Gelegenheit, die Bearbeitung selbst im Rahmen der *Orchester-Abende*, am 18.1.1906 mit dem *Philharmonischen Orchester* aufzuführen.

¹¹⁶⁶ Hs. Aufzeichnungen, ca. 2.1900, CH-Zz, Mus NL 145: Afd 1.

¹¹⁶⁷ Hans-Joachim Hinrichsen, „Urvater der Harmonie“? *Die Bach-Rezeption*, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 47.

einziges Mal nahe am Orgelsatz, im zweiten mit dem vollen Orchester besetzt. Mit mehreren Maßnahmen erzielt Wetzler die Verdeutlichung seiner Auffassung des metrischen Verlaufs¹¹⁶⁸: durch den Einsatz der Blechbläser bei ausgewählten Kadenzbildungen, aber auch über ganze metrische Abschnitte hinweg, etwa zur Hervorhebung der Basslinie durch Posaunen zusammen mit Pauken – „passionate“ im Sinne Wetzlers –, ferner durch kontrastierende Stufendynamik und durch eine Verdichtung des Satzes gegen Ende eines Satzteils.

In der Harmonik bleibt Wetzler der Vorlage treu und unternimmt keine aktualisierenden Harmonisierungen, füllt aber den kargen dreistimmigen Satz nach Möglichkeit ergänzend auf. Der harmonische Verlauf wird meist durch die Bläser, gelegentlich durch die Streicher mit Liegestimmen präsent gehalten, die eigenen, neu komponierten Bewegungen folgen. Auffallend hier die (von Hand eingefügte) Schwelldynamik auf einzelnen gehaltenen Noten, ausgeprägter noch als in der Partitur der *Zauberflöte*. Eine besondere Form der Begleitung stellen im *Adagio* die homorhythmischen non-legato-Passagen in den Streichern dar, die aus heutiger Sicht genau den romantisierenden Effekt bewirken, den Wetzler später bei Stokowski monierte.¹¹⁶⁹

Zusätzliche Bewegungen des an sich nur zweistimmigen Satzes erreicht Wetzler, dies der markanteste Eingriff, durch die Verdichtung des Kontrapunkts, durch die Schaffung von Fugato-Abschnitten. (Notenbeispiel 8, Anhang, S. 386, Takt 17ff.) An dieser Stelle ist in den Hörnern eine zusätzliche Stimme eingeführt, die die Violinen, die Oberstimme des Orgelsatzes, im Abstand einer Viertelnote tonal imitiert. Ohrenfälliger noch wirkt sich die Neuschaffung rhythmischer Figuren aus, fanfarenartig den Blechbläsern in Kadenzpassagen eingeschrieben: Mit ihren zwei Sechzehnteln Auftakt vermögen sie spielend Bachs Drei-Sechzehntel-Auftakte im Pedal, jetzt in den Kontrabässen, zu übertönen (Ziffer B).

Es wäre unangebracht, Wetzlers Partituren oder seine Aufführungen gegen jüngere Positionen der Rezeptionsgeschichte Bachs auszuspielen. Vielmehr offenbart sich Wetzler in den Einzelheiten dieser Bach-Aneignung als typischer Repräsentant eines Umgangs mit Bach, wie er um 1900 üblich war.

¹¹⁶⁸ Die Verwendung des Begriffs „Metrik“ entspricht derjenigen im Kapitel *Wetzler als Dirigent*, anlässlich der Besprechung der *Zauberflöten*-Dirigierpartitur.

¹¹⁶⁹ „I heard Stokowski lately, – positively criminal! He should be shot for distorting Bach, Beethoven and Brahms.“ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 13.5.1942 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 12). Vgl. auch Wetzler an „Herr Pater Rektor“ [Filippo Gut], New York, N.Y., 25.12.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1940: 12: 2).

2. Lieder: Tradition

Der Verlauf von Wetzlers Liedschaffen ist im Kapitel *Stationen* bereits angedeutet worden. Die Liedgruppen vor 1923 entstanden jeweils fast unmerklich in Phasen großer beruflicher Anspannung, namentlich die vier Opera 2 bis 5, Produkte der New Yorker Zeit. In Wetzlers Korrespondenz fanden sie im Gegensatz zu den größeren Werken kaum Eingang. In Kontrast dazu steht die bereits erwähnte Entscheidung, einer vergleichsweise unbedeutenden Liedkomposition, der *Fairye Queene*, das „Opus 1“ vorzubehalten. Dass auch die nachfolgenden fünf Opera sämtlich aus Liedgruppen bestehen, verdeutlicht das Bild, nach dem sich Wetzler lange Zeit, bis zur *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, nicht im emphatischen Sinn als Komponist sah, der mit großen Werken an die Öffentlichkeit trat; mehr noch, Opus 4, 5 und 6 trugen bei ihrer Veröffentlichung keine Opus-Zahlen, diese wurden erst nachträglich eingefügt. Opus 1 bis 6 entstanden bis auf die letzten zwei Lieder des Opus 6 in den USA, das Vorherrschen deutscher Lieder entspricht der New Yorker Konzertsituation um 1900. Diese war deutsch geprägt, zu einem guten Teil auch das Repertoire des amerikanischen Wetzler-Baritons David Bispham, dem wichtigsten Protagonisten der Opera 1 bis 8.

| | Entstehung | Veröffentlichung |
|--|------------|--------------------|
| op. 1 The Fairye Queene | 1896 | 1897 |
| op. 2 Fünf deutsche Lieder | - | 1902 |
| op. 3 Four Scottish Ballads | - | 1902 |
| op. 4 Zwölf Kinderlieder | - | 1902 |
| op. 5 Two German Volkslieder | - | 1904 |
| op. 6 Fünf Lieder | 1905–1907 | 1908 |
| op. 7 Pagenduetten aus der Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ | 1917 | 1918 |
| op. 8 Fünf Gedichte von Robert Burns | 1905–1917 | 1918 |
| op. 9 Zwei Gedichte von Michelangelo | 1914–1915 | 1918 |
| op. 11 Fünf Lieder | 1917–1921 | 1922 |
| op. 17 Vier schottische Duette | 1936 | 1943 (Bearbeitung) |

Tabelle 11: Wetzlers Lieder mit Opus-Nummer¹¹⁷⁰

Ob Opus 1 bis 5 zu bestimmten Anlässen entstanden sind, ist ungewiss. Sie wurden jedenfalls alle zumindest in Teilen von David Bispham aufgeführt, bevor sie im Druck erschienen, selbst auszugsweise Opus 4, das in seiner einfachen Faktur tatsächlich für den privaten Gebrauch bestimmt scheint. Gewidmet ist dieses der Familie des Gönners und Freundes Antonio Knauth. Opus 8 und 9, zum größten Teil vor dem Erfolg der Shakespeare-Musik (1917) entstanden¹¹⁷¹, wurden nun zu zwei Gruppen zusammengestellt und mit Opus-

¹¹⁷⁰ Für die Auflistung aller Lieder, siehe Anhang: *Werkverzeichnis*.

¹¹⁷¹ Nur das *Hochländische Wiegenlied* op. 8,2 entstand danach, vollendet wurde es am 14.8.1917.

Zahlen veröffentlicht, die *Fünf Gedichte von Robert Burns* op. 8 und *Zwei Gedichte von Michelangelo* op. 9. Bemerkenswert ist Wetzlers Unterscheidung der beiden Opera bezüglich ihrer Markttauglichkeit. So war er sich durchaus bewusst, dass sich die artifiziellen Michelangelo-Vertonungen des Opus 9 schlechter verkaufen und aufführen ließen als das volkstümlich gehaltene Opus 8: „sei versichert, es wäre blödsinnig, die 5 Schottischen Lieder für 250 M. zu verkaufen. Ich habe die Zuversicht, dass gerade dieses Heft, speziell Eppie und Hee Balou, populär werden, wenn sie erst richtig lanziert worden sind. Mit den Angelos ist es anders [...]“¹¹⁷² Wetzler behielt Recht, das Opus 8 wurde zum meistaufgeführten.¹¹⁷³ Auch die *Vier Schottischen Duette* op. 17, entstanden 1936 in der Schweiz, bearbeitete Wetzler nachträglich für Amerika zu größeren Besetzungen um, um sie besser verkaufen zu können; sie erschienen im Jahr seines Todes: „By-the-way, the publisher Schirmer is bringing out 3 of my Scottish duetts, which I arranged for 3 part chorus and piano at his request, since they will find a much greater ‚Verbreitung‘ in this form.“¹¹⁷⁴

The Fairye Queene

Über die Gründe, die zur Entstehung der *Fairye Queene. An ancient English Ballad* op. 1 geführt haben, kann nur spekuliert werden. Eine Komposition gleicher Vorlage, *La reine Mab ou la fée des songes*, das Scherzo aus Hector Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* op. 17, entpuppte sich in späteren Jahren, während der Arbeiten zur *Baskischen Venus*, als Leitstern seines eigenen Schaffens; die *Fairye Queene* weist in Satz und Gestus durchaus Ähnlichkeit auf.¹¹⁷⁵ Obwohl nach der Vorlage in Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) „The Fairye Queene“ benannt, sprach Wetzler zur Entstehungszeit in einer bereits zitierten Briefstelle von „Queen Mab“. Im selben Brief, Ende 1896, erfährt man, dass er (vorübergehend) viel komponieren und Klavier üben würde¹¹⁷⁶ – es war die Phase, als Paderewski den Pianistentraum in ihm wiedererweckte. Aus einer Klavierbegleiteroutine heraus ist es dennoch nicht geschrieben – für das Jahr 1896 sind nur gerade zwei Konzerte bezeugt, in denen er als Begleiter auftrat. Vielmehr stand die Uraufführung vom 12. Januar

¹¹⁷² Hermann Hans an Lini Wetzler, „Auf der Fahrt Berlin-Arendsee [heute „Kühlungsborn“]“, 19.8.1918 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1918: 5).

¹¹⁷³ Vgl. Anhang: *Aufführungen von Wetzler Werken*.

¹¹⁷⁴ Wetzler an Doris Oehmigen, Locust, N.J., 25.6.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 22).

¹¹⁷⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 17.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 11) Wetzler führte Berlioz' *La reine Mab ou la fée des songes* einmal im Rahmen eines *Wetzler Symphony Concerts* am 6.4.1902 in New York auf. Die gesondert gebundene Partitur ist erhalten in CH-E. Sie enthält keine handschriftlichen Eintragungen.

¹¹⁷⁶ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, 16.11.1896 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1895/96: 4).

1897 in New York, mit dem Bariton David Bispham und Wetzler am Klavier, am Anfang der im Kapitel *Stationen* geschilderten verstärkten Phase als Liedbegleiter.

Auffallend ist nun, in welchem Maß sich die Komposition von den bisherigen Werken abhebt. Eine Äußerung aus späten Jahren (1938) hat bereits hier ihre volle Gültigkeit: „Stilkritisch bin ich sehr schwer einzureihen, denn jedes meiner Werke hat einen ausgesprochen eigenen, mit meinen übrigen, höchst kontrastierenden Stil. Krassere Gegensätze als z. B. die Oper ‚Die Baskische Venus‘ und das ‚Magnificat‘ kann man sich allerdings nicht denken.“¹¹⁷⁷ Die verschiedenen „Töne“, die Wetzler bereits in jungen Jahren für die verschiedenen Gattungen wählte, widersprechen jenseits individueller Prägung dem gängigen Bestreben eines Komponisten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, mit einem einheitlichen Idiom an die Öffentlichkeit zu treten. Umso mehr festigen sie das Bild eines Musikers, der sich nicht um dieses Komponistenbild bemühte und seine Werke nur als gelegentliche Äußerungsform betrachtete.

Vieles ist in *The Fairye Queene* anders als in früheren Werken: die Harmonik, auf einem übermäßigen Dreiklang aufgebaut, die Grenzen der Tonalität auslotend, ferner das fehlende Pathos, die verspielte Theatralik, die formale Freiheit (Notenbeispiel 9, Anhang S. 388). In Ausmaß, Proportionen und Gestus erinnert *The Fairye Queene* an Ferdinand Loewes Balladen, die Wetzler zu dieser Zeit als Liedbegleiter regelmäßig spielte, ein unzufriedener Kritiker sah darin „an indefinable composition in the nature of a Mendelsohnian scherzo [...], full of pretty fancy and cleverness, but it failed to leave a satisfactory artistic impression because of its formlessness.“¹¹⁷⁸

Die Form orientiert sich im harmonischen Verlauf an der Textvorlage (vgl. Diagramm der Tonarten in Tabelle 12), in der Behandlung der Tonarten zeigt Wetzler wie im Engelskonzert eine Vorliebe für Terzverwandtschaften, groß und klein: (D-(C)-F-Fis-D-b(etc.))-h-D/d). In den Proportionen hingegen entwickelt sich der formale Aufbau unabhängig von der Vergestalt, daher die Kritik der „formlessness“. Zwar entsprechen die formalen Zäsuren den Versabschnitten, die Verse sind weitgehend periodisch vertont, bis auf den dramatischen Höhepunkt, die Ess- und die anschließende Tanzszene. Eingeleitet wird er durch den abrupten Unterbruch des bis dahin durchgehenden Presto-Gestus im Staccato, das Adagio bietet Raum für die rezitativische Deklamation „The brains of nightingales ...“ (Vers 6). Daraus erwächst

¹¹⁷⁷ Wetzler an „Herr Doktor“, Ascona, 30.11.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 16).

¹¹⁷⁸ Tribune (New York, N.Y.), undatiert, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 57.

die jede Proportion sprengende Tanzszene von 172 Takten, ein gesondertes Klavierstück im Grunde, sie macht mehr als ein Drittel des gesamten Werkes aus.

Die Effekte, die Wetzler damit herausholt, sind bemerkenswert; sie sind der originellen, virtuellen Behandlung der Klavierstimme zuzuschreiben, deren „Tonmalerei“, so auch der Rezensent der New-Yorker Staats-Zeitung, „wenn man die Singstimme ganz weglasse, [...] ebenso beredt wirken [würde].“¹¹⁷⁹ So dramatisierte er den Text, indem er „tried to delineate almost every word of the poem“¹¹⁸⁰, wie der bereits zitierte Tribune-Kritiker richtig befand. Der Stellen sind viele, die angeführt werden können: das Klavier-Glissando über fünf Oktaven zum Wort „glide“ (2. Strophe), die gebrochene Dreiklangsaufwärtsbewegung im Klavier zu „Upstairs we nimbly creep“ (3. Strophe), die Untermalung des Wortes „pinch“ (3. Strophe) durch Vorschlag und Akzent, das pathetische „We praise“ (4. Strophe) im Fortissimo über zwei Takte auf dem Spitzenton f', die Verbildlichung des heimlichen Münzeinwerfens durch abgesetzte Staccato-Akkorde – englisch dem Verb „drop“ entlehnt: „For we use before we goe / To drop a tester in her shoe“ (4. Strophe), abermals illustrierte Tropfen, mit hohen Klavier-Sechzehnteln: „Pearly drops of dew we drink“ (5. Strophe), der schwere d-Moll-Dreiklang über „And if the moon doth glide her head“ (7. Strophe) und die anschließenden „gloe-worm lights“ in hohen Staccato-Dreiklangsbrechungen im Pianissimo. Formal zwar abgesetzt, musikalisch-motivisch aber ganz den übrigen Teilen angegliedert, ragt die Tanzszene als eigener, Melodrama-artiger Teil heraus; die Klavierbehandlung verrät „Wetzler als Begleiter!“¹¹⁸¹, den Pianisten im Grunde seines Herzens.

| The Fairye Queene | Dt. Übersetzung: Lini Wetzler | Tonart | Anzahl Takte (kursiv: vertonte Strophe) |
|--|---|---------------|--|
| Come, follow, follow me You, fairy elves that be When circle on the greene Come follow Mab your queene. Hand in hand let's dance around, For this place is a fairye ground. | Kommt, folget, folget mir, Kleine, lust'ge Elfen ihr; Zum Reigen in dem Grün Ruft Mab, die Königin; Rundum schweben wir im Tanz, Durch's Feenrevier bei Mondesglanz. | D | 56 (8+33+15) |
| When mortals are at rest, And snoring in their nest, Unheard, and uestpy'd, Through key-holes we do glide, Over tables, stools and shelves, We trip it with our fairye elves. | Die Menschen schlafen fest, Und schnarchen laut im Nest; Drum schnell, ihr Elfen klein, Durchs Schlüsselloch hinein; Ueber Tische, Stühl' und Schrank, Springen wir in tollem Schwank. | | 34 (26+8) |

¹¹⁷⁹ Sonntagsblatt der New-Yorker Staats-Zeitung, 27.1.1898, zitiert nach CH-Zz; Mus NL 145: Ea 1893/1901: 110.

¹¹⁸⁰ Tribune (New York, N.Y.), undatiert, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1893/1901: 57.

¹¹⁸¹ Georg Vollerthun, Allgemeine Musikzeitung (Charlottenburg), 18.10.1918, zitiert nach Ea 1917/20: 108.

| | | | |
|---|---|----------|----------------|
| And, if the house be foul With platter, dish or bowl, Upstairs we nimbly creep, And find the sluts asleep: There we pinch their armes and thighes, None escapes, nor none espies. | Und ist das Haus nicht rein, Nicht blank Geschirr und Schrein, Dann schleicht der tolle Hauf Zur trägen Magd hinauf; Schlafend zwickt sie uns're Schar, In Wangen, Arm und Waden gar. | C | 36 (28+8) |
| But if the house be swept, And from uncleanness kept, We praise the household maid, And duely she is paid: For we use before we goe To drop a tester in her shoe. | Doch ist das Haus gefegt, Die Küche gut gehegt, Dann lohnen wirs der Magd, Die alles wohl vollbracht; Wir werfen ihr in' Schuh hinein, Kling, kling, drei blanke Hellerlein. | F | 39 (16+32+1) |
| Upon a mushroome's head Our table-cloth we spread; A grain of rye, or wheat, Is manchets, which we eat; Pearly drops of dew we drink In acorn cups fill'd to the brink. | Auf einem Pilz versteckt Wird's Tischtuch fein gedeckt; Verschmäh't als erst' Gericht Ein Weizenkörnlein nicht. Trinket klare Perlen Tau Aus Blumenbechern von der Au. | Fis D | 33 (16+8+8+1)p |
| The brains of nightingales, With unctuous fat of snail's, Between two cockles stew'd, Is meat that's easily chew'd; Tail's of wormes, and marrow of mice Do make a dish that's wonderous nice. | Das Hirn der Nachtigall, Schneckfett und Maulwurfskrall, Gekocht mit Molches Lung', Vergeht uns auf der Zung'; Würmerschwänz' und Mark der Maus, Wer leckt da nicht die Schüsseln aus? | b etc. | 43 (1+30+12) |
| The grasshopper, gnat and fly, Serve for our minstrelsie; Grace said, we dance awhile, And so the time beguile: And if the moon doth hide her head The glow-worm lights us home to bed. | Heuhüpfer, Grill und Mück' Spielen uns Tafelmusik. Dank sagt, und ist's vollbracht, Vertanzt den Rest der Nacht! Wenn trüber wird des Mondes Schein, Dann Glühwurm komm und leucht uns heim! | h/D d | 172 (96+76) |
| On tops of dewie grasse So nimbly do we passe, The young and tender stalk Ne'er bends when we do walk; Yet in the morning may be seen Where we the night before have been. | Wir schweben durch die Flur So leicht, daß keine Spur Kein Aug' ihr Ziel erspäht. Doch tief im Wald, wo wir geschmaust, Siehts Frühlicht wohl, wer hier gehaust. | D | 25 (23+2) |

Tabelle 12: *The Fairye Queene* op. 1: Text, Übersetzung, Tonarten und Taktproportionen

Fünf Gedichte von Robert Burns / Zwei Gedichte von Michelangelo

Am 14. März 1917 fand in Lübeck die Uraufführung der *Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“* statt, die rasch Verbreitung fand. Sie wirkte als Initialzündung für Wetzlers verstärktes Schaffen und Auftreten als Liederkomponist. Noch im selben Jahr komponierte er mit dem *Hochländischen Wiegenlied* op. 8,2¹¹⁸² ein fünftes Lied zu vier bereits bestehenden, die er zu *Fünf Gedichte von Robert Burns* op. 8 zusammenfügte und 1918 bei *Simrock* verlegen konnte; die restlichen Lieder waren: *Eppie Mac Nab* op. 8,1, am 27. Juli 1905 noch

¹¹⁸² Englisch: „Hee balou“.

in New York vollendet, *Mußt es probieren* op. 8,3 von 1909¹¹⁸³, *Der staubige Müller* op. 8,4 (1910)¹¹⁸⁴ und das selten aufgeführte *Kriegerische Spottlied* op. 8,5¹¹⁸⁵, abgeschlossen am 12. September 1905, in der Zeit des Umzugs nach Europa. Das Zusammenfügen älterer, aus verschiedenen Zeiten stammender Gelegenheitskompositionen unterstreicht den pragmatischen Charakter, den diese Ausgabe trug, umso mehr, als ein künstlerisch schmerzhafter Kompromiss geschlossen werden musste. Im letzten Kriegsjahr war in Deutschland nicht an eine Edition englischsprachiger Lieder zu denken, so erschienen die so stark an einen schottischen Volkston geknüpften Werke ausschließlich auf Deutsch.¹¹⁸⁶ Der Erfolg der Liedgruppe galt als gesichert, da ein ähnliches Opus, die *Four Scottish Ballads* op. 3, 1902 in New York erschienen, im Konzertsaal stets beste Aufnahme gefunden hatten. Sie waren einfach gehalten, ebenfalls einen Volkston stilisierend, klar textiert, theatralisch, gelegentlich in der Kriegsmotivik martialisch, so *Bannockburn* op. 3,1 und das beliebte *Killiecrankie* op. 3,2.¹¹⁸⁷ Obwohl zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden, bildeten nun die *Fünf Gedichte* op. 8 auch musikalisch eine Einheit, in der Faktur etwas gewundener als *Four Scottish Ballads* op. 3, durchgehend gut verständlich durch die syllabische Textierung, strophisch gegliedert bis auf das durchkomponierte *Kriegerische Spottlied* op. 8,5. Es war namentlich das Folklorisierende, das Laien- und Fachpublikum gleichermaßen ansprach: „Einige schottische Volkslieder berührten so charakteristisch, als ob die Originalvolksweisen benutzt wären, was jedoch nicht der Fall ist“, befand ein Korrespondent der Essener *Rheinisch-Westfälischen Zeitung*.¹¹⁸⁸ Auf den impliziten Vorwurf der Beliebigkeit und stilistischen Diversität reagierte Wetzler mit Sarkasmus, indem er seinen Liedern nachträglich die Fiktion eines geradezu monströsen Quellenkatalogs unterschob:

„In der Besprechung meines Lieder- und Balladenabends in Ihrer geschätzten Zeitung bemerkt Ihr Referent, dass bei meinen ‚schottischen Gesängen Originalrhythmus und Kraft ausstrahlten.‘ Es freut mich, dass die schottische Volkskunst bei Ihrem Referenten eine so schöne Resonanz gefunden hat.

¹¹⁸³ Englisch: „Jamie, come try me“.

¹¹⁸⁴ Englisch: „The dusty miller“.

¹¹⁸⁵ Englisch: „Cock up your beaver“.

¹¹⁸⁶ Wetzler plante zur Zeit des Drucks, die Lieder später, sobald es die politische Situation erlauben würde, in den noch nicht verkauften Exemplaren den englischen Text einzufügen. Das Autograph zu *Eppie Mac Nab* enthält eine entsprechende Notiz: „Bei diesen 5 Liedern muss unter dem deutschen Text ein Raum frei gehalten werden, für den, nach dem Kriege hinzuzufügenden Englischen Originaltext (CH-Zz, Mus NL 145: Aba 9: 2). Fritz Auckenthaler vom Verlag *Simrock* stellte 1925 nach Zögern schließlich einen zweisprachigen Neudruck in Aussicht. Aufgrund der Korrespondenz kam es dazu, es lässt sich dies jedoch nirgends nachweisen. Vgl.

11 Briefe von N. Simrock G.m.b.H. an Wetzler (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1925: 97–107).

¹¹⁸⁷ Vgl. dazu David Bispham an Wetzler, New York, N.Y., 18.11.1904 (CH-Zz, Mus NL 145: Beb 14)

¹¹⁸⁸ K. W., *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen), Jg. 183, Nr. 394, 5.6.1920, III. (Abend-)Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 15.

Vielleicht dürfte es Ihren Lesern, im Anschluss an obige Bemerkung Ihres Herrn Referenten, von Interesse sein zu erfahren, dass ich diese Melodien nebst der charakteristischen Clavierbegleitung, meist unverändert, der bekannten Sammlung von Mac Iron ‚The National airs of Scotland‘, Edinburg 1734, entnommen habe. Dies umfangreiche Werk enthält eine wahre Fundgrube wertvoller musikalisch-dichterischer Anregungen, und es ist verwunderlich, wie selten unsere zeitgenössischen Komponisten sich dieser fruchtbringenden Quelle zu Nutzen machen.

Ich habe mich ein wenig mit musikgeschichtlichen Dingen beschäftigt, und es drängt mich, bei dieser Gelegenheit auch meine übrigen Quellen anzugeben, um mich, bei der auffallenden Gegensätzlichkeit meiner Lieder, vor etwaigen, ich muss gestehen allerdings naheliegenden Tadel der Charakterlosigkeit des Stils zu wahren. Die Musik zum Madrigal von Michelangelo (‚Ob’s auch sehr kostbar‘) entdeckte ich seiner Zeit als unbeachtetes Manuscript von Trombocini in der städtischen Bibliothek von Perugia; es ist dieses die identische Komposition, die von Bardinelli als Lieblingsmadrigal des Lorenzo Magnifico bezeichnet wird, an dessen Hofe es Luigi Pulci und Febo di Poggio zur Begleitung der eigenartigen Lauten der damaligen Zeit sangen; ich habe sowohl die Melodie wie die Begleitung unverändert gelassen. – Die Musik zur ‚Königin der Elfen‘ entnahm ich dem Virginalbuch der Lady Hamilton im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Hier habe ich die Singstimmen mit Rücksicht auf eine sinngemässe Deklamation wesentlich modernisiert, die komplizierte, virtuose Begleitung indessen in der Originalfassung der damaligen Zeit (die Komposition entstand im Jahre 1591) übernommen. – Die Melodie meines Pagenduetts findet sich im ‚First book of airs or Little Short Songs, to so sing and play to the lute, and bass-viol‘ von Thomas Morley, gedruckt im Jahre 1600. – Die Musik zu Walter von der Vogelweides ‚Ein Kuss von rotem Munde‘ fand ich in einem Anhang der Manessischen Handschrift; – abgesehen von einigen kaum wesentlichen Veränderungen, habe ich die Musik in der Originalgestalt beibehalten, jedoch mit Rücksicht auf den Klangcharakter, von Fis dur des Originals, nach E dur transponiert.

Die Herkunft der Melodie des nordischen Liedes aus König Grisehaar dürfte von besonderem Interesse sein; diese Melodie findet ein [...] den von Snorro Sturleson zusammengestellten ‚Gesängen Isländischer Barden‘ in der Bibliothek zu Reikiavik. Die Rettung der Ur-Fassung dieser [character]vollen Melodie, die noch heute vom Volk in Island gesungen wird, verdanken wir dem verdienstvollen Soemund, einem der ersten christlichen Priester auf Island, der die ungestümen heidnischen Gesänge seines Heimatlandes aus alten Runen entzifferte und [...] Wie eine glückliche Fügung schmiegte sich [...] Weise dem stimmungsvollen Gedicht [...] [A]nthes bequem an, ohne dass ich das geringste daran zu ändern brauchte. Die Musik zu den Ged[ichten] [...] [L]ini Wetzler hingegen, ist natürlich meine eigene [...] [Komp]osition. / ganz von mir allein komp[oniert] worden.“¹¹⁸⁹

Wetzler galt als „Liedkomponist [...], der wahrhaft das Siegel von jener geheimen Melodie zu lösen versteht, die jede wahre Poesie besitzt“¹¹⁹⁰. Sein großer Fürsprecher in Köln, Karl Wolff,

¹¹⁸⁹ Undatierter handschriftlicher Eintrag nahe der bezüglichen Rezension, CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 19. Die Textlücken rühren von abgerissenen Stellen in der Vorlage.

¹¹⁹⁰ K. W., Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen), Jg. 183, Nr. 394, 5.6.1920, III. (Abend-Ausgabe), zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 15.

bediente in seiner Charakterisierung ein Bild, das an Wetzlers Schilderungen zur Entstehung seiner Shakespeare-Musik erinnert¹¹⁹¹:

„Die Frage, in welcher Art Wetzler Lieber schreibt, würde schwer zu beantworten sein, auch die, welcher Richtung er angehört, er schreibt in seiner Art und er hat sich nicht für eine bestimmte Richtung erziehen oder auf eine solche festlegen lassen, die Dichtungen verschiedenen Stils, die ihn zu Komposition anregten, haben auch seiner Musik den Stempel der Verschiedenartigkeit des Stils aufgedrückt, er hat sie naiv auf sich einwirken lassen, und, was sie in ihm an musikalischen Gedanken und Stimmungen auslösten, hat er, wenn auch mit großer Kunst, so doch nicht mit Berechnung und Reflexion gestaltet.“¹¹⁹²

Ein wichtiges Moment seiner Liederabende bestand in dieser „Verschiedenartigkeit des Stils“, im Kontrast der Liedergruppen, erzeugt besonders durch die gleichzeitig mit den Burns-Liedern veröffentlichten *Zwei Gedichten von Michelangelo* op. 9, entstanden 1914 und 1915 in Halle. Sie sind in Faktur und Textbehandlung artifiziell gehalten, wenngleich weitgehend syllabisch vertont, die Gesangslinien im Gegensatz zu den Burns-Kompositionen in großen Intervallen und entsprechend einem großen Ambitus angelegt. Das *Sonett* op. 9,1 ist vielleicht Wetzlers einziges Werk, bei dem man von einem Brahms'schen Gestus sprechen könnte, geordnete Metrik gepaart mit sphärischer Klanglichkeit. Chromatische Wendungen lassen einen Vergleich mit Richard Strauss unvermeidlich erscheinen, in Konsequenz aus dieser Chromatik verzichtet Wetzler im *Madrigal* op. 9,2 auf eine Tonartenbezeichnung.

Bemerkenswert ist nun, dass Wetzler zu einzelnen dieser Lieder Orchesterbearbeitungen anfertigte, so zum letztgenannten *Madrigal* op. 9,2, aber auch zum leichtfüßigen, intimen *Eppie Mac Nab* op. 8,1, zu diesem allerdings bereits 1905, anschließend an die Komposition.¹¹⁹³ Diese Maßnahme zeugt einerseits vom Versuch, die kleinen Werke dem Status der Gelegenheitskomposition zu entheben, andererseits entspricht sie noch der Praxis der gemischten Orchester-Liedprogramme – die Michelangelo-Gedichte wurden in Halle noch in solchen aufgeführt. Doch spätestens ab 1918, als Wetzler seine Liedbegleitertätigkeit wieder aufnahm, öfter mit Programmen ausschließlich eigener Werke, fanden die Bearbeitungen keine Verwendung mehr; die Orchesterkonzerte waren nun für seine großen Werke reserviert.

¹¹⁹¹ Vgl. Kapitel *Stationen*.

¹¹⁹² Karl Wolff, Kölner Tageblatt, 29.4.1920, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1920/23: 17.

¹¹⁹³ Ansätze zu Orchestrierungen liegen auch zu *The Fairye Queene* op. 1 und zu *Bannockburn* op. 3,1 vor.

3. Wie es euch gefällt: Komposition

Alle großen Orchesterwerke Wetzlers, die *Sinfonische Phantasie* op. 10 (1922), *Visionen* op. 12 und *Assisi* op. 13 zusammen mit der noch unambitionierteren *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7 abzuhandeln, mag auf den ersten Blick überraschen, umso mehr, als Wetzlers ungewollte Arbeitslosigkeit eine starke Zäsur mitten in diese Schaffensphase setzte.¹¹⁹⁴ Wie im Kapitel *Stationen* entworfen, war es aber gerade die Shakespeare-Musik, mit der er im emphatischen Sinn zum Komponieren fand, angeregt im Sommer 1916 in Königstein durch Amélie Nikisch. Der Erfolg, vor allem der Ouvertüre im Konzertsaal, zeitigte indessen nicht Nachfolgewerke zuhauf, vielmehr besann sich Wetzler zunächst auf seinen alten Opernplan, der 11 Jahre später zum Abschluss kam, und gab nebenbei die oben besprochenen Liedgruppen heraus. Zudem bot die Tätigkeit in Lübeck und in verschärfter Weise in Köln Absorption genug: „Under this constant stress I have not been able to compose anything new since nearly 2 years, which is all the worse, inasmuch as I am now beginning to be generally recognized as a composer, – everybody expects new works from my pen, and it is tantalizing to see my many ideas and conceptions (a symphony, an opera, a string-quartette, songs, etc.) drifting away and losing themselves into space.“¹¹⁹⁵ Statt „einer abendfüllenden Symphonie für großes Orchester“¹¹⁹⁶ entstand zunächst, im Anschluss an die im Kapitel *Stationen* zitierte Ermutigung durch Minna Bachem¹¹⁹⁷, das Manuskript gebliebene Klaviertrio von 1921. Obwohl als Trio gedacht, weist es die Züge eines Orchesterparticells auf, die groß angelegten Themen mit der pathetischen Fanfarenmotivik, „in modo eroico“, suggerieren eine andere Klanglichkeit als diejenige intimer einzelner Streicher mit Klavier.¹¹⁹⁸ *Simrock* offerierte eine Übernahme¹¹⁹⁹, Wetzler erwog sogar, das Trio bei einem Kompositionswettbewerb in Pittsfield, Mass. einzureichen.¹²⁰⁰ Schließlich diente es doch als Vorlage für eine Orchesterkomposition, aus dem mehrsätzig angelegten Kammermusikstück wurde, ähnlich wie beim Übungsstück am Konservatorium, der *Sinfonie in Es*, ein einsätziges

¹¹⁹⁴ Wetzler bemühte sich im Anschluss unablässig nach neuen Stellen, auch in den USA. Vgl. Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 30.10.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 9).

¹¹⁹⁵ Wetzler an Frank Rudolph, Köln, 28.11.1920 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1920: 8) Die einzigen Werke, die über diesen Zeitraum hinweg entstanden, sind die einzelnen Nummern aus *Fünf Lieder* op. 11 (Berlin: Simrock, 1922).

¹¹⁹⁶ Berliner Tageblatt, 4.2.1920, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 227.

¹¹⁹⁷ Vgl. Minna Bachem-Sieger an Wetzler, 3.4.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1921: 2).

¹¹⁹⁸ Das unvollständige, stark überarbeitete Autograph enthält zahlreiche orchestrierungstechnische Eintragungen. Vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Acb 9.

¹¹⁹⁹ Vgl. Brief an August Gordes, Köln, 24.2.1922, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bgg 1922: 1).

¹²⁰⁰ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Reecke-Niendorf, 25.7.1921 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1921: 8).

Orchesterwerk, die *Symphonische Phantasie* op. 10.¹²⁰¹ Ihr war wenig Erfolg beschieden, nach gut einem halben Dutzend Aufführungen in der Saison 1922/23 verstummte sie für immer. Künstlerisch jedoch vermochte sie die Brücke zu schlagen vom Ausscheiden aus dem Berufsleben hin zur Existenz als freier Komponist, zu den orchestralen Großtaten *Visionen* op. 12 und *Assisi. Legende für Orchester* op. 13.

Zu den äußeren Vorbedingungen, die eine Komposition der Shakespeare-Theatermusik sinnvoll erscheinen ließen, lässt sich nur spekulieren. Wie bereits erläutert, fasste Wetzler im Mai 1916 den Entschluss, im September war die Aufführung mit dem Direktor Stanislaus Fuchs beschlossen. An ‚inneren‘ Vorbedingungen liefern die spärlichen, in den Jahren zuvor entstandenen Werke wenig Anhalt, die oben besprochenen Michelangelo-Gedichte op. 9 von 1914/15 und ein als Melodram angelegtes Klavierstück *Kremon* aus der Zeit in Riga.¹²⁰² Auf begrifflicher Ebene jedoch bietet der 1915 entstandene Beethoven-Artikel, mit dem Wetzler 1916 in Königstein bei Klemperer und anschließend in Mannheim bei Furtwängler auf Widerstand gestoßen war, dankbares Anschauungsmaterial über seine Auffassung kompositorischer Vorgänge. Bereits im Sommer 1915 abgeschlossen¹²⁰³, erschien er erstmals am 29. April 1917 im *Hamburgischen Correspondenten*, unter dem Titel *Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven*.¹²⁰⁴ Wetzler fiel es nach eigenem Bekunden „nur verdammt schwer, sich mit Beethoven zu befassen, ohne in Verzückung und Überschwänglichkeit zu geraten, – die Konzeptionen und ihre technische Ausführung übersteigen derartig jedes ‚vernünftige Maass‘ dass man mit nüchternen, ‚sachlichen‘ Worten eigentlich garnichts erreicht“¹²⁰⁵. Die Kernaussage seines Artikels zielt auf die Genese der Motivik bei Beethoven, die nach Wetzler dessen Werk kategorisch stärker durchdringt als dies bei früheren Meistern der Fall war. Konsequenterweise versucht Wetzler dies an den periphersten Stellen einer Komposition festzumachen, an Übergängen und Einleitungen, letztere nennt er „Prokopen“. So steht für Wetzler „das Prinzip der typisch Beethovenschen Einleitung [...] immer in streng genetischem Zusammenhang mit dem Hauptgedanken, den sie einführt; sie bereitet ihn in

¹²⁰¹ Ursprünglicher Name: *Weissenrode*; vgl. Anhang: *Werkverzeichnis*.

¹²⁰² Wetzler, Hermann Hans, *Kremon. Impressionen einer Mainacht. Für Clavier*, Riga und Leipzig 1912. Vgl. auch undat. Reisbericht *Kremon* (hs. Lini Wetzler), CH-Zz, Mus NL 145: Afc 2.

¹²⁰³ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler (Hamburg), Lübeck, 22.7.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1915: 11).



¹²⁰⁴ Hamburgischer Correspondent, 187. Jg., Nr. 216, 29.4.1917, Morgen-Ausgabe, S. 1. Vgl. Anhang: *Schriftenverzeichnis*.

¹²⁰⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, [Briefkopf: „Ostsee-Elisabethbad Haffkrug“], 23.7.1915 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1915: 12).

seinem *strukturgesetzlichen Aufbau*¹²⁰⁶ [...] vor, sie entwickelt ihn aus seinem ersten rhythmischen Urkeim bis zur fertigen musikalischen Gestalt.“ Dass Wetzler dieses Innerste als ‚Black Box‘ belassen will, die es als „*ideelle[s]* Schaffensprinzip“ nur „ahnend [zu] verstehen“ gilt, versteht sich von selbst, ist doch für ihn „Beethoven [...] der Mittler einer dämonischen Naturgewalt, seine Kunst [...] das Spiegelbild des ewig schaffenden Weltgeistes, – ein elementares Phänomen“. In Beethoven sieht er im Übrigen die Dichotomie von innerem Gehalt und äußerer Gestalt bestätigt: „das Einssein seiner Konzeptionen mit der Natur und die architektonische Gestaltungskraft in der technischen Durchführung dieser Konzeptionen. Homer, Shakespeare, Goethe, Beethoven, der heilige Franziskus von Assisi, Michelangelo, Dürer, und in unserer Zeit Hans Thoma, vereinigen diese Eigenschaften in höchstem Maße.“ Letzterer, bei dem Wetzler in Karlsruhe Halt machte, bevor er zu Wilhelm Furtwängler nach Mannheim reiste, erhielt ebenfalls Gelegenheit, sich zum Text zu äußern: „Der Beethovenaufsatz gefiel ihm auch sehr gut; er sagte: ‚das technische musikalische könne er nicht beurteilen, aber die ‚philosophische Grundlage‘ sei vorzüglich, – ganz seine Ansicht und auch im Kant’schen Sinn.“¹²⁰⁷

Von Furtwänglers Einwänden berichtete Wetzler:

„Er meint, ich verlöre mich in uferlose Spintisiererei, und das Beispiel aus der Hammerclaviersonate, (das ich bei mir hatte) wollte er absolut nicht gelten lassen; er sagte, Beethoven habe es ganz bewusst auf rein harmonischer Basis gemacht, und die von mir als *idée fixe* gezeichneten Stellen stünden in keinem Zusammenhang mit dem Fugen Thema, – erst vom Allegro $\frac{3}{4}$ Takt sei eine Affinität vorhanden. Charakteristisch war seine Bemerkung (mit grosser Überlegenheit ausgesprochen!), dass das Fugenthema

mit  und nicht etwa, ‚*wie viele es auffassen*‘, mit:  anfängt. So etwas noch, angesichts der elementaren Deutlichkeit in allen Expositionen, – überhaupt in der ganzen thematischen Struktur, im entferntesten zu erwähnen, ist doch zum mindesten kindlich.“¹²⁰⁸

Über die Inspiration (am Strand) und die Komposition (am Klavier) der *Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“* op. 7 ist im Kapitel *Stationen* berichtet worden. Der zweite Punkt verdient besondere Aufmerksamkeit, in technischer Hinsicht. Wie auch später aus diversen Briefen zur Entstehung der *Baskischen Venus* und aus dem Bericht der Gastmutter Gladys Heistad in Rockport von 1940 zu ersehen, saß Wetzler gewohnheitsmäßig

¹²⁰⁶ Wetzler bezieht sich auf eine Veröffentlichung aus dem Bereich der Psychologie: Felix Krueger, *Über Entwicklungspsychologie. Ihre sachliche und geschichtliche Notwendigkeit*, Leipzig 1915 (= *Arbeiten zur Entwicklungspsychologie*, Band 1, Heft 1).

¹²⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, „Im Zuge Karlsruhe-Mannheim“ [Poststempel: „Heidelberg“], 4.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 33).

¹²⁰⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Karlsruhe, 7.6.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 37).

zum Komponieren am Klavier. Dies mag erstaunen angesichts des überdurchschnittlichen Abstraktionsvermögens, das ihm allseits attestiert wurde, umso mehr, als seine im besten Sinn konventionelle Musik nicht zwingend darauf angewiesen war. Er mag bei weitem nicht der einzige gewesen sein, dennoch, als verpönt galt die Praxis seit langem, festgehalten sieben Jahre zuvor durch Hugo Riemann, ebenfalls anlässlich Beethovens Werkgenese:

„Die Weggewöhnung vom Klavier – wenn überhaupt dieses Zwischenstadium ernstlich in Frage kommt, ist also die erste Vorbedingung einer gedeihlichen Entwicklung der Phantasietätigkeit und schließlich muss man kategorisch den Satz aufstellen, daß ein rechter Komponist nur der ist, dem die klingende Ausführung eines Tonwerkes, das er konzipiert hat, nichts Neues bringen kann.“¹²⁰⁹

So saß Wetzler auch im Juli 1916 in Lübeck am Klavier: „I am writing music all-day long, and hope to get it in shape. I only hope and pray this flow of ideas may keep up until I have finished the work.“¹²¹⁰ Die Konzeption der Theatermusik bestand in ihrer endgültigen Gestalt aus einer viertelstündigen Ouvertüre für großes Orchester und dreizehn Nummern, teils mit Solo- und Chorstimmen:

- 1 Ouvertüre
- 2 Rosalindes Abschied (Orch)
- 3 Ringkampf (Blech Schlz)
- 4 Vorspiel zum II. Akt (Hr 4)
- 5 II. Aufzug, Szene 5, Lied: *Unter des Laubdachs Hut* (T Orch)
- 6 *Stürm, stürm du Winterwind* (T MCh Klar Hr 4 Fg)
- 7 Vorspiel zum Schäferakt (Orch)
- 8 Jagdfanfare (Hr 4)
- 9 Jagdlied (T MCh Hr 4)
- 10 Liebesszene (Orch, 9 S. aus der Ouvertüre)
- 11 Schäfertanz (Orch)
- 12 Pagenduett für Sopran und Alt (S A Orch)
- 13 Schäfertanz II (Orch)
- 14 Schlußanz und Epilog [Melodram] (SprechSt Orch)

Tabelle 13: Nummernabfolge der *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7

Die Ouvertüre entspricht in vielerlei Hinsicht den Konventionen einer Opernouvertüre des 19. Jahrhunderts, so in der formalen Anlage, der Melodik und dem Gestus. Umso erstaunlicher, dass die einzelnen Nummern musikalisch weitgehend unabhängig davon gehalten sind, bis auf die *Liebesszene* (Nr. 10), unverändert übernommen aus der Ouvertüre, sowie das auf dem ersten Thema basierende *Pagenduett*. Die Ouvertüre ist aus drei kontrastierenden Themen aufgebaut, die teils in der Art von Leitmotiven für einzelne Protagonisten stehen: Das erste, lyrische Thema des *Pagenliedes* (Notenbeispiel 3) ist ein

¹²⁰⁹ Hugo Riemann, *Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 16 (1909), S. 37.

¹²¹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 19.7.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 46).

Ohrwurm, mit der Anlage in der volkstümlich anmutenden großen Sexte im Anfangsmotiv, später gar in Terzen geführt, verstärkt durch die weiterführende, operettenhafte Punktierung, das Ganze als Salonmusik verbrämt durch die Sixte ajoutée in der Hauptstimme (Takt 16, siehe auch Partitur: Notenbeispiel 10, S. 405, 5 Takte nach Ziffer 1).



Notenbeispiel 3: *Ouverture zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, erstes Thema (Violine I/II, Takt 13 bis 20)

Das zweite Thema, fanfarenhaft heroisch, steht für die Figur des Orlando und erscheint ausschließlich als Akkordfolge, meist im Blech:

Notenbeispiel 4: *Ouverture zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, zweites Thema, Trompete I bis III, ergänzt durch Horn I bis IV (Ziffer 6, mit Auftakt)

Das dritte, tänzerische schließlich, ein neuerlicher Gegensatz, ist die Minimalisierung eines gebrochenen Dreiklangs, wiederum angereichert durch die große Sexte; es steht für die Figur der Rosalinde.



Notenbeispiel 5: *Ouverture zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, drittes Thema, Oboe I (zwei Takte nach Ziffer 13, mit Auftakt)

Gattungsgemäß orientiert sich der formale Aufbau der Ouvertüre am dramatischen Verlauf des Theaterstücks, Wetzler nennt die einzelnen Formteile „Episoden“¹²¹¹ – das Herzstück, die Liebesszene, ist gar identisch mit dem korrespondierenden Abschnitt der Ouvertüre. Diese ist entsprechend episch-erzählend angelegt, reduziert freilich auf die drei vorgegebenen Themen, die, einmal vorgestellt, in durchführungsartigen Teilen immer wieder neu miteinander verarbeitet werden. Auffällig ist hier, wie Wetzler die im Beethoven-Artikel gewonnenen Erkenntnisse als Postulat auffasst und entsprechend umzusetzen versucht. Dies gelingt ihm dadurch, dass Thema 2 und 3 bei ihrer Exposition mit einem ausführlichen Nachsatz versehen wurden, der nun gleichsam als Steinbruch dient, um den „strukturgesetzlichen Aufbau“ zu ermöglichen. Übergänge, die sich nicht dieses Tonvorrats bedienen, sind konsequenterweise opernhafte gehalten: mit Tremoli oder chromatischen Rückungen. Opernhafte im Übrigen auch der Orchestersatz, der an kantablen Stellen vor der ‚Orchestergitarre‘ nicht zurückschreckt, unterstützt durch die Orchesterharfe, kontrastiert freilich, dafür setzte Wetzler viel zu ambitiös, durch einen symphonisch geprägten, schlanken Satz, noch weit von den Klangtüfteleien späterer Jahre entfernt. (Notenbeispiel 10, Anhang, S. 405, Ziffer 1 bis 2)

Der Hang zum Symphonischen manifestiert sich aber auch in den einzelnen Nummern, die mit der vollen Orchesterbesetzung mächtig erscheinen und im Fall des Schäfertanzes viel Platz einnehmen. Es zeigt sich hier, dass Wetzler gedachte, dramatische Höhepunkte mit symphonischen Mitteln zu erzeugen, die Begriffe ‚symphonisch‘ und ‚dramatisch‘ gleichsetzend: „[...] this Shepherds dance is going to be a big thing, with a mighty symphonic climax.“¹²¹²

Die harmonische Anlage erinnert durch die Vorliebe zu großen Terzverwandtschaften an frühere Werke. In einem ungewöhnlichen Maß ist hier die Grundtonart E-Dur präsent. So erscheinen das erste und das zweite Thema kurz nacheinander in E-Dur, selbst deren anschließende gemeinsame Verarbeitung erfolgt in E-Dur. Das dritte Thema schließlich wird auf der Dominante H-Dur exponiert, die unmittelbare Wiederholung erfolgt aber in Es-Dur. So gestaltet sich der Tonartenverlauf und die Abfolge der „Episoden“ folgendermaßen:

| | | | | | | | | |
|----------------|---|----|------|--------|-----|------|-------|-------|
| Ziffer | 1 | 6 | 13 | 19 | 24 | 29 | 32 | 38 |
| Episode | I | II | II | IV | V | VI | VII | VIII |
| Tonart | E | E | H/Es | Des/As | Cis | E/As | E | E/Des |
| Thema | 1 | 2 | 3 | 2/3 | 3/1 | 3/2 | 1/2/3 | 1/3 |

Tabelle 14: Schematischer Formverlauf der *Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7

¹²¹¹ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, München, 27.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 9).

¹²¹² Hermann Hans an Lini Wetzler, Lübeck, 19.7.1916 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1916: 46).

Worin nun die von Strauss veranlassten Änderungen bestanden, lässt sich nur ansatzweise rekonstruieren. Seiner herausragenden Fähigkeit entsprechend, Themen zu verarbeiten, hatte er bedauert: „was hätte ich aus den 3 Themen gemacht!“¹²¹³. Aus seinen Vorschlägen komponierte Wetzler als Höhepunkt eine eingeschobene „Episode“, in der alle drei Themen verarbeitet werden; die Einfügung erfolgte ohne Streichung präexistierender Stellen.¹²¹⁴

„Die letzten drei Tage waren nicht von Pappé! Es war wirklich keine Kleinigkeit, solche einschneidende Veränderungen an der Ouvertüre vorzunehmen, nachdem ich sie so oft gehört, und mich so ganz daran gewöhnt hatte. Aber es hat sich gelohnt! In der Wirkung ist es jetzt ein ganz neues Stück geworden, und hat sowohl in Betreff Linie, wie auch *praktischem Erfolg* ungeheuer gewonnen. Die neue Episode: Vereinigung des Pagenliedes mit Orlando und Rosalinde wird, hoffe ich, der Höhepunkt des Stückes bilden, und ausserordentlich brillant klingen. Das ganze Streichorchester und die Clarinetten spielen das Pagenlied ff unisono, resp. in Oktaven, – die Hörner schmettern dazu den Orlando, dass es einen Schneid hat, Posaunen und Tuba füllen die Cäsuren mit Rosalinde aus, Flöten, Oboen und Glöckchen kichern dazu streng ‚modivisch‘, und Trompeten, alles Schlagzeug und ‚Harpfe‘ thun ihre Schuldigkeit [...] Ich habe heute die neue Version Walter und Franckenstein gezeigt, – beide sagten nur das schönste darüber.“¹²¹⁵

In Konsequenz, zur Anwendung des Gelernten, gestaltete Wetzler auch den Schlussteil um. Aus einer Coda, die sich treu seiner Vorgabe im Beethoven-Artikel aus einem abgespaltenen Motiv generiert hatte (Notenbeispiel 11, Anhang, S. 407), wurde, theatergerecht, eine abermalige „Reminiszenz“ an das erste Thema (Notenbeispiel 12, Anhang, S. 410; 1. Thema: sieben Takte nach Ziffer 16 in Streichern und Klarinetten; 2. Thema: acht Takte nach Ziffer 16 in den Hörnern; 3. Thema: 13 Takte nach Ziffer 16 in Posaunen und Tuba).

In seinem Kommentar dazu thematisiert er das kompositorische Mittel der „Kontrapunktik“. Hier noch als Stiefkind behandelt, sollte sie in späteren Werken von immer größerer Bedeutung werden.

„Zum Schluss kommt noch ein kleiner Satz von Reminiszen[z]en aus dem Pagenlied von Soloinstrumenten pp und ganz verklingend, – sehr schön; die letzten Takte sind ff. Ich hätte den neuen Teil ganz gerne Strauss gezeigt, – bin aber immerhin dankbar für die Anregung, und muss mich jetzt an die endliche Fertigstellung der Details machen. Ich habe alle die Takte bereits in Partitur ausgeführt, es fehlten aber noch eine Menge Mittelstimmen, die wegen der verzwickten Kontrapunktik *sehr* schwierig zu führen sind. Ich müsste notwendigerweise mindestens ein halbes Jahr von Morgens bis Abends 5 bis 8stimmige Fugen mit allen Chikanen schreiben. Es fehlt mir die Leichtigkeit dieser Technik. Strauss

¹²¹³ Vgl. Kapitel *Stationen*.

¹²¹⁴ Dem folgenden Bericht entspricht die Autopsie des Autographs. Die entsprechenden Stellen sind auf anderem Notenpapier geschrieben.

¹²¹⁵ Hermann Hans an Lini Wetzler, „Im Zug München-Stuttgart“, 29.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 42).

meinte, ich mache mir's nur bequem, drum liess er sein Machtwort: ‚Sitzfleisch‘ los. Ich verstehe nur nicht, wie Strauss bei seiner unheimlichen Gescheidtheit und Virtuosität, eine solche Monstruosität an Formlosigkeit und Dürftigkeit wie die Alpensinfonie loslassen konnte.“¹²¹⁶

Wie sich aus der Partitur ersehen lässt, löste Wetzler das Problem auf seine Weise, er ließ die Mittelstimmen weg (Notenbeispiel 13, Anhang, S. 412).

Wie bereits berichtet, fielen die Reaktionen in der Provinz positiv aus. Die Großstadt-Kritiker hingegen, die sich an neueren Entwicklungen orientierten, behandelten das Werk als „dieses liebenswürdige Stück Strauß-Epigonentum“¹²¹⁷, als „da und dort etwas auf das minder empfindliche Ohr der vorletzten Mode abgestimmt, kühn im polyphonen Massenringen“.¹²¹⁸ In Wien wurde es später, wohl in nationaler Abgrenzung, „Abonnentenmusik“ genannt, Wetzler „eine deutsche Tüchtigkeit.“¹²¹⁹ Der starke Gegensatz der Reaktionen spiegelt die Situation in der Zeit um das Ende des ersten Weltkriegs. Werke wie Wetzlers Shakespeare-Musik füllten ein Vakuum, entstanden durch das Wegbrechen der „modernen, vor allem [der] avancierte[n] Musik“, die „von Anbeginn zu den ‚Verlierern‘ des Weltkriegs zählte und eine bisher nicht gekannte Zurücksetzung erfuhr.“¹²²⁰ Während heute das Schaffen von Größen wie Schönberg und Strawinsky die meiste Aufmerksamkeit auf sich zieht, so waren es damals noch Orchesterwerke wie die Shakespeare-Ouvertüre gewesen, die bis tief in die Zwanzigerjahre den musikalischen Alltag bestimmten.

Visionen

Das nachfolgende Orchesterwerk, die *Symphonische Phantasie* op. 10, erlebte neun Aufführungen, die letzte am 12. Februar 1923 unter Wetzlers Leitung in Wiesbaden; einen Monat zuvor, am 13. Januar 1923, hatte er in Köln seine letzte Vorstellung als Erster Kapellmeister in Köln gegeben, mit Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Ruggiero Leoncavallos *Bajazzo*. Im Sommer darauf entstand innerhalb weniger Monate ein neues Orchesterwerk, vorerst *Silhouetten*, später *Visionen* genannt.¹²²¹ Im Juli arbeitete Wetzler

¹²¹⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, „Im Zug München-Stuttgart“, 29.8.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 42).

¹²¹⁷ Deutsche Zeitung (Berlin), 8.2.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 154.

¹²¹⁸ Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig), 6.11.1919, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 168.

¹²¹⁹ Neues Wiener Tagblatt, 16.11.1926, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 146: E 1926 i: 4.

¹²²⁰ Martin Thrun, *Krieg und Revolution. Über die Erschütterungen von Kunst und Kultur nach 1910*, in: Wolfgang Rathert / Gisela Schubert (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001

(= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main* Band VIII), S. 36.

¹²²¹ Die Umbenennung war auf Drängen des Verlegers Max Brockhaus erfolgt: „S' allein halte ich nach wie vor für verfehlt. ‚Visionen‘ wäre allein viel besser und ich würde unbedenklich zustimmen da Sie mir ‚V & S‘ selbst vorschlugen, ergriff ich freudig die Gelegenheit in der Hoffnung, schriftlich noch Ihre Zustimmung zu erhalten zum Wegfall des Wortes ‚Silhouetten‘, wenn d. Part. druckreif sein wird. Dann wären in der Übergangszeit ‚V u

daran¹²²², Ende August hoffte er auf „the invigorating influence of the sea“: „[I] shall start for 3 weeks' outing to the island Sylt in the North Sea to-morrow, where I hope to get into proper shape to be able to finish my work“.¹²²³ Die Arbeit bis zur Vollendung am 9. November 1923 im „Haus Adeline“ in Ittenbach war ihm schwer gefallen:

„I went through agonies composing the Silhouetten, and despaired that I would succeed in writing them. Those 5 weeks at Ittenbach in absolute solitude, working incessantly 14 to 16 hours every day are a thing I won't forget in a hurry; the days when the inspiration seemed to have vanished forever, – when my drudgery brought about no result, the spectre of Nov. 20th before me, the apparent impossibility to finish in time, – all this aggravated my insomnia, nearly drove me crazy. It seems a miracle that I actually finished it all.“¹²²⁴

Kontrastierend zur kompositorischen Kontinuität kam dem neu entstehenden Werk eine gänzlich andere Bedeutung zu. Hatten die Tantiemen bisheriger Werke willkommenes Zubrot geboten, bedeutete *Visionen* nun die einzige, wenn auch unzureichende Einnahmequelle. Entsprechend musste auf Erfolg hin komponiert werden, was der idealistischen Kunstwelt als verwerflich galt; prompt glaubte der junge Adorno die *Visionen* entlarven zu können als „Erzeugnis“, dem der Erfolg „als oberstes Formprinzip der Partitur einkalkuliert scheint.“¹²²⁵ Neben dem existentiellen Zwang traf dies bei Wetzler auch mentalitätsmäßig zu, als Amerikaner machte er nie einen Hehl aus dem Zusammenhang von ‚Komponieren‘ und ‚earning money‘.¹²²⁶ Andererseits blieb er mit dem Geist autonomer Kunst, in dem er komponierte, tief in seiner Jugendzeit verwurzelt, die neu aufkommende Idee der „funktionalen“ Musik hätte er weit von sich gewiesen.¹²²⁷

S' zusammengeblieben, sodaß Jeder wüßte, es handelte sich um die erfolgreichen ‚S‘ und man dropte zuletzt die ‚S‘, wie bei der Frau Tambourmajor das Wort Tambour. Dann wären ‚Visionen‘ übrig geblieben, die Übersetzung von Sekles' vortrefflichem Zitat ‚Gesichte‘.“ Max Brockhaus an Wetzler, Partenkirchen, 30.3.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgb 1924: 4).

¹²²² Am 26. Juli 1923 berichtete Lini Wetzler an Bertha Rudolph: „While I am writing I hear Herman working on his new orchestral composition at the piano down-stairs.“ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Niendorf, 26.7.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 5).

¹²²³ Wetzler an Bertha Rudolph, Niendorf, 19.8.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 6).

¹²²⁴ Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 24.11.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 11).

¹²²⁵ Theodor Wiesengrund Adorno, *Die Musik* (Berlin), 3.1925, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925c: 16.

¹²²⁶ Vgl. etwa Wetzler an Doris Oehmigen, „Chicago-New York“, 5.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1939: 18).

¹²²⁷ Vgl. Giselher Schubert, *Zur Einschätzung und Deutung des musikalischen Fortschrittdenkens in der Musikkultur der Weimarer Republik*, in: Wolfgang Rathert / Giselher Schubert (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001 (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main* Band VIII), S. 54–65, insbesondere S. 63: „Diese gesellschaftliche Fundierung des Komponierens, die, wie immer wieder betont wurde, weder mit einer Banalisierung oder Trivialisierung von Musik verwechselt werden darf noch als ein Nachgeben gegenüber dem Publikumsgeschmack aufzufassen ist, hat als der funktionale musikalische Fortschritt in der Musikkultur der Weimarer Republik zu gelten, der sich vom autonom-materiellen musikalischen Fortschritt denkbar schroff absetzt.“

Die künstlerische Konzeption der *Visionen* gestaltete sich sodann auf drei Ebenen. Zuoberst stand ein ausführliches Programm, das den Verlauf bestimmte und als Impuls diente für den musikalischen Einfall. Auf einer zweiten Ebene persiflierte Wetzler Komponistenkollegen und deren Annäherung an die leichte Muse. Auf einer dritten aber, gänzlich versteckt, porträtierte er, wie im Kapitel *Stationen* angedeutet, Personen, mit denen er am Kölner Theater zusammengearbeitet hatte, „a caricature of various features of his professional life these last years, which is so geistreich, so neu + kühn, + dabei musikalisch so fein + wertvoll, dass es wirklich ein Meisterwerk ist.“¹²²⁸ Diese dritte Ebene ist insofern bemerkenswert, als sie als eigentlicher Motor einer ganzen Komposition diente, um musikalisch auszudrücken, was hängen geblieben war in der massiven Sprachhemmung, unausgesprochen in den Niederlagen des Alltags.

Den Mitteln, die er dazu verwandte, gilt es in der Folge nachzuspüren. „Neu und kühn“ waren sie freilich nicht, eher „fein und wertvoll“, wie auch seine Orchesterbehandlung in der Zwischenzeit viel an Raffinesse gewonnen hatte – er sollte es bis zur *Baskischen Venus* fünf Jahre später zur Meisterschaft bringen, wenn dies auch niemanden mehr interessierte.

Visionen ist aus sechs Teilen aufgebaut, die, freier angelegt, doch in ihren Proportionen die symphonische Form erkennen lassen; der volle Titel der gedruckten Partitur lautet *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester*:

Introduzione

Adagio

Scherzo demoniaco

Intermezzo ironico – Fugato risoluto – Risonanza estrema

Der Partitur ist eine ausführliche Erläuterung vorangestellt, die gleichermaßen programmatische wie musikalische Mittel benennt.¹²²⁹ Wetzler verzichtet auf Begriffe wie

¹²²⁸ Lini Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 30.10.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 9).

¹²²⁹ Der Erläuterungstext im Wortlaut:

Die „Visionen“ sind Tonbilder, die mit Ausnahme des Intermezzo ironico, geistige, dem Seelenleben entstammende Gesichte in musikalischer Gestaltung festhalten.

In der *Introduzione* entwickelt sich aus dem Unterbewußtsein gärenden Kräften und Strömungen das in der Folge vorherrschende Thema des ringenden Geistes.

Das Adagio trägt als Motto *Michelangelo's* Sonett:

Beschwert von Jahren, sündenvoll, beherrscht
von böser, eingewurzelter Gewohnheit,
Seh' ich den Tod in doppelter Gestalt
Schon nah' und nähre doch mit Gift mein Herz.

Nicht eig'ne Kräfte hab' ich, die genügten,
Mir Leben, Liebe, Brauch und Los zu ändern,

„Symphonische Dichtung“ oder „Programmmusik“, das Stück bleibt gattungsmäßig in der Schwebe.

In der Melodik lassen sich nunmehr Wetzlersche Eigenheiten festmachen, die zwei konstituierenden Themen werden in den beiden ersten Sätzen exponiert. Das Erste, „Tema“ benannt, in der *Introduzione* in b-Moll exponiert, trägt dieselbe Fanfarencharakteristik, die seit dem ersten Orchesterwerk, der *Sinfonie in Es*, stets wiederkehrt, ins Heroische oder gar Martialische gesteigert, hier gar „feroce“, das Holz in dreifachem Fortissimo, Wetzler notierte in seinem Handexemplar zusätzlich „Höhepunkt“ (Notenbeispiel 14, Anhang, S. 415, Ziffer 12). Das Thema an sich trägt zwar nur einen kleinen Kern (1 bzw. 3 Takte), wird aber zu insgesamt 8 Takten fortgesponnen, was später als „Steinbruch“ dient, häufig aber als ganzes übernommen wird (ab Ziffer 12, Holz- und Blechbläser unisono).

Im Gegensatz dazu gibt sich Wetzler im langsamen zweiten Satz geradezu verschwenderisch in der Erfindung immer neuer Motive. Das eigentliche Thema erscheint „zögernd“ erst am Schluss (Ziffer 9) in den Klarinetten in Ges-Dur, „entwickelt [...] aus den im Unterbewußtsein gärenden Kräften und Strömungen“, so Wetzlers Beschreibung des

Wenn Hilfe du nicht bietest, göttlich helle,
Die Führer ist und Zaum auf irrem Wege.

Mein teurer Herr! 's ist nicht genug die Sehnsucht
Nach dort mir zu erwecken, wo die Seele
Geschaffen wird auf's neu', wie einst aus Nichts,

Nein! eh' du sie des Sterblichen entkleidest,
Verkürze mir die hohe, steile Straße,
Daß mir gewiß die Heimkehr sei und lichter!

Mittelpunkt des *Scherzo demoniaco* ist eine Gestalt aus *Dantes Inferno*: Charon, der Dämon mit den Glutaugen, der Fährmann auf den nächtigen Fluten des Acheron, der die Scharen der Seelen zu letzten Überfahrt ruft, der die Säumigen mit dem Ruder schlägt und zu Haufen treibt. Das Thema Charons ragt grell hervor aus den Entsetzensschreien der unübersehbaren Scharen verdammter Seelen; die dunklen Fluten wallen, der Sturm tobt, und im plötzlichen Erbeben der Erde bricht der Satz jäh ab gleich dem dritten Canto des Inferno.

Im Gegensatz zu dem visionären Vorwurf der ersten Abschnitte schildert das

Intermezzo ironico persiflierend Bilder aus der Welt der Erscheinungen. Angekündigt durch Raketen und Leuchtkugeln ziehen wie in einem Karnevalszug parodistisch gezeichnete, groteske Silhouetten aus dem Maskenspiel des Lebens vorüber.

In diese Buffoszene bricht unvermittelt das

Fugato risoluto herein, mit heftiger, unmutiger Gebärde das Possenspiel hinwegfegend. Das Thema des Fugato ist dem Hauptthema der *Introduzione* entnommen, wird in gedrängter Steigerung entwickelt und leitet, nach schemenhaften Reminiszenzen an einzelne Typen des Intermezzos, in den letzten Abschnitt, die

Risonanza estrema über. In breiter Kantilene gleiten zarte Bilder vorüber. Mit ihnen verwebt sich das Schlußthema des Adagios, das sich zur Vision des Göttlichen steigert. Im Zerfließen und Verflüchtigen des unaßbaren Bildes klingt das Werk aus.“

Adagioteils, der sich in Adornos Worten „beethovenisch gebärdet und eine fatale Tiefe aufbietet“¹²³⁰ (Notenbeispiel 15, Anhang, S. 417, Ziffer 9 bis 10).

Im dritten Satz tritt die Melodik gänzlich zurück, ein fugenartiges, beinahe banales Thema zieht sich durch den Satz (Notenbeispiel 16, Anhang, S. 419, Takte 2 bis 4). Anstelle kontrapunktischer Verarbeitung tritt die lautmalerische Abbildung der Fluten, mit Hilfe von Orchesterchromatik, auch hier „mit größter Kraft“ (Notenbeispiel 17, Anhang, S. 420, Ziffer 18) und „immer stärker und stärker“ (2 nach Ziffer 19).

Die Melodien im Sinn des Wortes, die im *Intermezzo ironico* persiflierend in Episoden vorgestellt werden, fallen wie der ganze Satz aus dem Rahmen, da dieser nicht dem Programm unterliegt, sondern sich, wie angedeutet, aus biographischen Anspielungen zusammensetzt, „most realistic portraits of 6 ‚dear‘ friends of mine who made life a misery for me during the last 4 years.“¹²³¹ Dies ist aber „a great secret“¹²³², vordergründig gilt es für die Zuhörer, mögliche Vorlagen zu entdecken, die Wetzler zu karikieren suchte: in einem Bolero – Ravels *Boléro* entstand erst fünf Jahre später, in süßlichen, „widerlich schmalzig[en]“ Instrumentalsoli – Strawinskys *Petruschka* klingt an, insgesamt „die Meister des dernier cris, denen der Tempel weder harmonisch noch sonst ein Heiligtum ist, und die sich sogar nicht schämen, darin zu foxtrotten“,¹²³³ wie sie Karl Wolff charakterisierte (Notenbeispiel 18, Anhang, S. 422, Ziffer 14).

Erschütternd nun, mit welchen Mitteln Wetzler darauf Bezug nimmt. Einem Besen gleich, vertreibt im unvermittelt anschließenden fünften Satz *Fugato risoluto* das Erste Thema („Tema“) in den Hörnern den Salontanz, „mit heftiger, unmutiger Gebärde das Possenspiel hinwegfegend“, so Wetzler in den einleitenden Erläuterungen. (Ziffer 15) Die Kontrapunktik dient gleich einer reinigenden Kraft zur Wiederherstellung der Weltordnung, aufkeimende Melodiefetzen aus dem *Intermezzo* werden sofort getilgt, es ist Wetzlers musikalische Antwort auf die musikalischen Entwicklungen seit dem Krieg, die ihm fremd geblieben sind, mehr noch, die eine Bedrohung darstellen, die es mit der verzweifelte Gewalt des Ohnmächtigen zu beseitigen gilt.

¹²³⁰ Theodor Wiesengrund Adorno, *Die Musik* (Berlin), 3.1925, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1925c: 16.

¹²³¹ Mit Sicherheit gehören Fritz Rémond und Otto Klemperer dazu, ferner drei Orchestermmitglieder, die sich nicht identifizieren lassen: „[...] one of them sat in the audience [wohl Rémond], and 3 of them played their own caricatures in the orchestra, without having the remotest idea of what they were doing“, berichtete Wetzler über die Uraufführung in Köln vom 20.11.1923. Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 24.11.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 11).

¹²³² Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 24.11.1923 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1923: 11).

¹²³³ Karl Wolff, *Kölner Tageblatt*, Nr. 319, 21.11.1923, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1923 b: 8.

In der *Risonanza estrema* schließlich offenbart sich „die Vision des Göttlichen“, der Rückzug ins Geistliche, das neuerdings Trost spendet. Mit dem Thema aus dem zweiten Satz, „sehr still“, schließt der Bogen.

Assisi

Mit *Assisi. Legende für Orchester* op. 13 setzte Wetzler an, wo er mit den *Visionen* geendet hatte, im Geistlichen. Mehrerlei bot Anstoß zur Wahl des Heiligen Franz von Assisi als Sujet. Erst kürzlich war die Annäherung an den katholischen Glauben im Umkreis der *Centrumpartei* erfolgt. Weiter gehörte Franz von Assisi zu Wetzlers großen Vorbildern, aufgezählt im Artikel *Die Geburt der Idee bei Beethoven*: „Homer, Shakespeare, Goethe, Beethoven, der heilige Franziskus von Assisi, Michelangelo, Dürer, und in unserer Zeit Hans Thoma“. Schließlich mag ihn Henry Thodes 1885 erstmals erschienene Monographie *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* bei den Frankfurter Begegnungen der frühen 1890er Jahre mit geprägt haben.¹²³⁴

Am Beginn der Komposition stand eine Italienreise, angetreten Ende April 1924.¹²³⁵ Ähnlich wie später für die *Baskische Venus* begab sich Wetzler weniger als Forscher nach Assisi, um vor Ort Inspiration zu empfangen; in diesem Fall verstand er sich mehr als Pilger. Drei Wochen später entstand auf Capri die Einleitung¹²³⁶, der Abschluss erfolgte aber erst am 29. November 1924, zuhause in Köln. Der Zweck der Komposition blieb derselbe wie bei den *Visionen*: Sie musste sich verkaufen. Der Wettbewerb der *Chicago North Shore Festival Association*, an dem sie mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde, half dabei.

In grellem Kontrast dazu stand das Sujet des Heiligen Franz, die Verkörperung der Enthaltensamkeit. Von seiner Reise nach Assisi sandte Wetzler am 1. Mai 1924 einen längeren Bericht:

„Nun muss ich Ihnen endlich über Assisi berichten. Ich ging mit gemischten Gefühlen dorthin: höchste Erwartungen und Furcht vor Enttäuschungen. Sie wissen, wie ich über den franziskanischen Gedanken empfinde, und können Sie sich denken, wie peinlich mich etwaige Sentimentalitäten und religiöse Tändeleien gerade in Assisi berührt haben würden. Gott sei Dank habe ich nichts Derartiges gesehen, – im Gegenteil: es war alles noch größer, schlichter und ergreifender als ich erwartet hatte. [...] [Ich zog] dann früh am Sonntag Morgen, geführt von einem kleinen 12jährigen Jungen, nach den Carceri. Der Aufstieg war bei dem ungeheuren Wind, und müde wie ich war, ziemlich beschwerlich, obwohl es ein

¹²³⁴ In einem Schriftenverzeichnis Henry Thodes, das dessen Frau Daniela Thode 1899 an Wetzler gesandt hatte, stand das Buch an erster Stelle. Vgl. Daniela Thode an Wetzler, Heidelberg, 9.11.1899 (CH-Zz, Mus NL 145: Bet 15).

¹²³⁵ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Rom, 27.4.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 3).

¹²³⁶ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 18.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 16).

richtiger Fahrweg ist. [...] Nachdem wir etwa eine Stunde gestiegen waren, wurde die Gegend immer kahler, einsamer und großartiger; wir bogen nordwärts in eine mächtige, dichtbewaldete Schlucht ein; vor uns ragte der Gipfel des Subasio auf. [...] Hier sah die Gegend genau so aus, wie man sich das Gralsgebiet denkt; die Vögel sangen wundervoll, und es lag eine seltsame Ostermorgenfeierlichkeit über der ganzen Weite. [...] Ganz besonders gerührt hat mich die uralte Quercia, vor welcher der heilige Franziskus die Vogelpredigt gehalten hat. [...] Meine Liebe zum hl. Franz hat sich durch Assisi noch mehr gesteigert. Er hat was ganz unglaublich Eigenartiges, Schöpferisches, – eine göttliche Verbindung von Kraft und unsäglicher Zartheit; in Assisi kommt es einem auch so recht zum Bewusstsein, dass er ein großer Aesthet war. Er hat alle Menschen durch den Zauber seiner Persönlichkeit bezwungen.¹²³⁷

Als Hauptmerkmal ragt der Kontrast der musikalischen Mittel hervor, die „göttliche Verbindung von Kraft und unsäglicher Zartheit“. Wie schon in *Visionen* erfolgen auf engstem Raum brachial anmutende Steigerungen, nunmehr ein künstlerisches Merkmal Wetzlers: beim Übergang zum zweiten Teil „Trauerglocken“ vom vierfachen Piano zum dreifachen Forte innerhalb von neun Takten (Notenbeispiel 19, Anhang, S. 426, zwei Takte vor Ziffer B bis sieben Takte nach Ziffer B).

In *Assisi* ergibt sich das Programm aus dem Fußmarsch am Ostermorgen 1924 zum *Eremo delle Carceri*. Obwohl die Erlebnisse akribisch vertont vorliegen, fiel es Wetzler schwer, sich auf den Begriff „Programmmusik“ festzulegen. Die Ausweichvariante lag im Impressionistischen. So sah er *Assisi* als „ein unteilbares geschlossenes Ganzes“, als „künstlerische[n] Ausdruck dessen, wie er Assisi und seinen Sankt Franz erlebt“ hatte.¹²³⁸

| Ziffer | B | D | M | P | R | W | |
|-------------|------------|---------------|--------------|--------------|------------------------------|-----------------|--|
| Überschrift | Einsamkeit | Trauerglocken | Ostermorgen | Vogelpredigt | Segen | Schwester Sonne | Bruder Tod |
| Tonart | es | e | E | A | H | C | es |
| Merkmale | fugiert | | Vogelstimmen | Melodie: Vc | Choral / Vögel fliegen | | Schluss: leerer, archaisierender Klang |

Tabelle 15: „Assisi“ op. 14: Formschema, Tonarten, besondere Merkmale

Dem Reisebericht gemäß folgt das Werk einer klaren Dramaturgie, die dramatischen Mittel liegen, wie in der *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* vorgedacht, in der sinfonischen Erfindungskraft. Diese entspringt, wie Hans Ferdinand Schaub es nannte, einer „gewisse[n] Naivität, d[em] Kennzeichen jedes echten Künstlers“¹²³⁹. Zu Kompositionsbeginn hatte Wetzler berichtet: „Der Plan von Assisi ist so: Etwa 16 Takte mystische Einleitung Es

¹²³⁷ Hermann Hans Wetzler [ohne Adressat], Rom, 1.5.1924, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Afc 9).

¹²³⁸ St., Saarbrücker Landeszeitung, 1.3.1931, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1931 a: 2.

¹²³⁹ Hans Ferdinand Schaub, Hamburgischer Correspondent, 26.1.1926, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1926 a: 36.

moll, Adagio, hauptsächlich Kontrabässe.¹²⁴⁰ Entsprechend entstand auch die „Vogelpredigt“, die Wetzler im doppelten Sinn den Vorwurf des Epigonentums einbrachte. Neben unvermeidlichen stilistischen Anleihen und Reminiszenzen über das ganze Stück hinweg klingen an dieser Stelle zwei berühmte Vorbilder an: die als „Waldweben“ bekannte Szene aus dem zweiten Akt von Richard Wagners *Siegfried* und, unmittelbarer, Franz Liszts *Saint François d'Assise, la prédication aux oiseaux* aus *Légendes* R 17 für Klavier. Gegen Ende der Kompositionsphase berichtete Wetzler über seine Lösung:

„[...] das Vogelkonzert ist ganz anders geworden, und die Vogelpredigt auch ziemlich erweitert, und gegen den Schluss derselben wird's intensiver. Dann kommt ein stiller, einfacher Segen, und darauf fliegen die Vögel mit einem mordsmässigen ‚Radau‘ auf in die 4 Himmelsrichtungen, – letzteres Problem (allerdings auch erweitert) ist fein gelungen.“¹²⁴¹

(Vgl. dazu Notenbeispiel 20, Anhang, S. 428, Ziffer P bis R)

Es gehörte zu den zentralen Anliegen Wetzlers, mit Hilfe von Instrumentationseffekten Wirkung zu erzielen. Das spezifische Interesse daran hatte sich bereits in der Partitur der *Visionen* gezeigt und entwickelte sich später in der Ausarbeitung der *baskischen Venus* zum vordringlichsten Mittel. In deren Abschlussphase urteilte er rückblickend, anlässlich einer *Assisi*-Aufführung am 9. Februar 1928 in Hagen: „Es war ein sonderbares Gefühl für mich, gerade jetzt, wo ich beim Orchestrieren alles so gründlich erwäge, und manches Mal unentschlossen wanke, etwas von mir ‚zu Monument erstarrtes‘ so fix und fertig zu hören.“¹²⁴² Einige Aspekte seien hier herausgegriffen: In der oben angesprochenen, verspielten Manier ergreift Wetzler in der Illustrierung der Vogelstimmen die Gelegenheit, naturalistische Effekte zu erzielen. Dies geschieht freilich in einer stilisierten Art, die noch nichts mit der analytischen Beschäftigung Olivier Messiaens mit Vogelstimmen gemein hat. Bemerkenswert sind bei Wetzler nicht die solistischen Effekte, sondern das „Weben“, das er darunter ausbreitet: stellenweise gedämpfte erste Geigen und Bratschen, offene zweite Geigen, geteilte Flageolett-Klänge in den Violoncelli, zusätzliche Spielanweisungen („am Steg“) (Notenbeispiel 21, Anhang, S. 432, Ziffer F bis sieben Takte nach F).

Die klangliche Auslotung der Grenze zum Geräuschhaften zeigt sich verstärkt in der Orgelbehandlung bei Ziffer B, „Trauerglocken“, wo Wetzler Clustereffekte vorschreibt, mit Füßen und Armen (Notenbeispiel 19, Anhang, S. 426, vgl. drei Takte nach Ziffer B und Spielanweisungen am Seitenende). Einen weiteren Schritt hin zum Geräuschhaften bedeutet

¹²⁴⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 18.5.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 16).

¹²⁴¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Venlo, 18.10.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 39).

¹²⁴² Hermann Hans an Lini Wetzler, „Im Zuge nach Köln“, 10.2.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 5).

zudem der Einsatz von Klavier und Orgel, ohne „daß der spezifische Klavier-“ bzw. „Orgelklang“ als solcher „erkannt werde“. Vorbedingung hierfür bildet eine riesenhafte Orchesterbesetzung (3343 / 4331 / Pk Schlz Hf Cel Kl Org Str). Das „Streichorchester“ ist „möglichst stark zu besetzen“, die Harfe „womöglich zu verdoppeln“, mit Celesta, Klavier und Orgel stehen zudem 3 Tasteninstrumente auf dem Podium.

Dieser quantitative, aber auch klangliche Aufwand fand wie bereits bei den *Visionen* gemischten Zuspruch, so in der Berliner Aufführung vom 4. Januar 1926 unter Robert Heger: „Welche Technik! Welches Können! Welcher Gefühlsreichtum! Und dennoch: Zuviel, zuviel! [...] Wo die Gedanken fehlen, da stellt zur rechten Zeit eine – Orchesterfarbe sich ein“.¹²⁴³ Bezeichnend ist die Herablassung, die sich dem Wohlwollen beimischt, wenn Hans Ferdinand Schaub aus Hamburg zugesteht, „daß Wetzler kraft seines großen Könnens hier etwas sehr Respektables zu Papier gebracht hat. [...] Ein Genie wird man in dem als ausgezeichneten Musiker längst bekannten Musiker nicht sehen, Fortschritte sind nur bedingt von ihm zu erwarten, aber er ist ehrlich reinlich und voll guten Willens.“¹²⁴⁴ Eine noch im selben Jahr ebenfalls in Hamburg entstandene Kritik, aus der Feder Ferdinand Pfohls, vermag vielleicht am besten den Geist einer musikalischen Mehrheit zu fassen:

„Die Orchestermusik Hermann Hans Wetzlers führt mitten hinein in die Schmelzflüsse moderner Klangkombinationen, in das glühende Feuermeer einer Instrumentationstechnik, die heute die melodisch-individuelle Erfindung zu einem phantastisch-eruptiven Farbwunder umgeschmolzen hat. Man fühlt sich bei diesen Sirenenklängen und bacchantischen Genüssen voll Taumel und Sinnlichkeit wie im Hörselberge der Musik. So sündhaft schön sind ihre Eindrücke, daß man über das Manko einer inneren Unselbständigkeit der Erfindung hinweghören möchte.“¹²⁴⁵

Henri Hinrichsen, der mit *Assisi* zum ersten Mal ein Werk Wetzlers in den Musikverlag *C. F. Peters* aufgenommen hatte, blieb von solcher Presse nicht unbeeinflusst. Am 15. Juli 1926 aß er bei Wetzler zuhause in Köln zu Mittag. Dieser berichtete noch am selben Tag:

„Er war sehr nett, aber es scheint, dass seine in Chemnitz spontan geäußerte Begeisterung über *Assisi* sich jetzt con sordino ausdrückt; – jedenfalls haben ihm allerlei vornehme Kinder in den Ohren gelegen, denn er sagte, die Musik sei nicht ‚aktuell‘, und meinte, vor 20 Jahren würde sie mehr gewirkt haben.“¹²⁴⁶

¹²⁴³ Max Schwarz, *Tägliche Rundschau* (Berlin), 9.1.1926, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1926 a: 8.

¹²⁴⁴ Hans Ferdinand Schaub, *Hamburgischer Correspondent*, 26.1.1926, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1926 a: 36.

¹²⁴⁵ Ferdinand Pfohl, *Hamburger Nachrichten*, 14.10.1926, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 29 Beil.

¹²⁴⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 14.7.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 50).

Offenbar hatte die Aufführung vom 30. Mai 1926 am Tonkünstlerfest in Chemnitz Hinrichsen noch in Begeisterung versetzt, die Wetzler auf eine Einladung des *Allgemeinen deutschen Musikvereins* hin dirigiert hatte.

Es folgten noch weitere Aufführungen unter eigener Leitung, aber auch mit namhaften Dirigenten wie Robert Heger in Berlin und und Karl Muck in Hamburg, der Wettbewerbserfolg in Chicago hatte den Weg geebnet. Damit war Wetzlers Name als Komponist in Deutschland gefestigt.

4. Die Baskische Venus: Dramatik

Nun schien die Zeit gekommen, mit dem Magnum Opus an die Öffentlichkeit zu treten. Bereits nach dem Erfolg der *Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* hatte Wetzler 1917 angekündigt, gemeinsam mit Lini eine Oper zu schreiben, etwa auf Goethes Drama *Satyros oder der vergötterte Waldteufel*, ein Vorschlag Ernst Lerts: „Lert las ihn mir vor. Grossartiges Stück! Könnte ganz unverändert durchkomponiert werden. Grosser Styl, grosses Orchester.“¹²⁴⁷ Doch es lag Wetzler näher, sich in den folgenden sieben Jahren in symphonischen Werken am großen Orchester abzuarbeiten, ohne die Oper aus den Augen zu verlieren. So wusste er während der Entstehung von *Assisi* zu berichten: „I am in the midst of composing the opera“¹²⁴⁸, ab dem Aufenthalt im Baskenland im Frühjahr 1926 arbeitete Wetzler ohne größere Unterbrechung daran bis zum Abschluss im Sommer 1928.

Grundverschiedene Anliegen trieben ihn an, dieses Werk zu schreiben, das an Umfang die früheren Kompositionen um ein Mehrfaches übertraf. Seit der Jugendzeit geplant, kam der Oper Bekenntnischarakter zu. *Visionen* war noch im Alltag verankert gewesen, *Assisi* spirituell geformt, doch für die *Baskische Venus* fehlten Wetzler in seinen zahllosen Kompositionsberichten die entsprechenden Begriffe. Alles schien davon abzuhängen, das künstlerische wie auch das materielle Schicksal. Vom Erfolg der Orchesterwerke einigermaßen verwöhnt, bestand ein weiteres Anliegen darin, die *Baskische Venus* auf allen größeren deutschsprachigen Bühnen aufführen zu lassen. Die zahlreichen Uraufführungsangebote gaben diesem Wunsch zusätzlich Nahrung.

Repertoire

Dass die Hoffnungen an der unerbittlichen Berliner und Leipziger Kritik zerschellten, gründete zum einen im Werk selbst, zum anderen in der Nähe zu Bühnenwerken, die neueren

¹²⁴⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Leipzig, 9.6.1917 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1917: 18).

¹²⁴⁸ Lini und Hermann Hans Wetzler an Bertha Rudolph, Köln, 20.7.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1924: 9).

Strömungen angehörten. Allerdings boten die uraufgeführten Bühnenwerke im deutschsprachigen Raum in der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre ein disparates Bild. Um die *Baskische Venus* darin einordnen zu können, ist es hilfreich, die Neuheiten als Ganzes zu überblicken. 1925 bis 1929 gelangten jährlich rund 30 neue Bühnenwerke zur Aufführung, mit Ausnahme von 1928, dem Jahr der *Baskischen Venus*, mit 42 Stücken:¹²⁴⁹

| Ort (UA) | Komponist | Werk | Kategorie: N=Neue Musik K=Komisches Repertoire R=Romantisches Repertoire |
|------------------------------------|--------------------------------------|--|---|
| Leipzig | Albert, Eugen d' (1864 – 1932) | Die schwarze Orchidee | N |
| Kassel | Dressel, Erwin (1900–1972) | Armer Kolumbus | N |
| Leipzig | Ettinger, Max (1874–1951) | Frühlings Erwachen | N |
| Nürnberg | Feilitzsch, Carl (1901–1981) | Die rote Fackel | N |
| Baden-Baden | Gronostay, Walter (1906–1937) | In 10 Minuten | N |
| Kassel | Krenek, Ernst (1900–1991) | Das geheime Königreich | N |
| Wiesbaden | Krenek, Ernst (1900–1991) | Drei Einakter | N |
| Leipzig | Kurt Weill (1900–1950) | Der Zar lässt sich photographieren | N |
| Weimar | Lothar, Mark (1902–1985) | Tyll | N |
| Münster | Ludwig, Franz (1889–1955) | Schlag zwölf | N |
| Stettin | Rettich, Wilhelm (1892–1988) | König Tod | N |
| Baden-Baden | Reutter, Hermann (1900–1985) | Saul | N |
| Wien, Staatsoper | Strawinsky, Igor (1882–1971) | Oedipus Rex | N |
| Mannheim | Toch, Ernst (1887–1964) | Egon und Emilie | N |
| Gera | Wagner-Régeny, Rudolf (1903–1969) | Moschopulos | N |
| Gera | Wagner-Régeny, Rudolf (1903–1969) | Der nackte König | N |
| Berlin, Theater am Schiffbauerdamm | Weill, Kurt (1900–1950) | Die Dreigroschenoper | N |
| Stuttgart | Wellesz, Egon (1885–1847) | Scherz, List und Rache | N |
| Breslau | Cortolezis, Fritz (1878–1934) | Der verlorene Gulden | K |
| Ingolstadt | Drechsel, Gustav (1874–1939) | Das Ewig-Weibliche | K |
| Prag | Heller, Hans Ewald (1894–1966) | Messalina | K |
| Baden-Baden | Kneip, Gustav (1905–1992) | Tuba mirum. „Eine heitere Angelegenheit“ | K |
| Krefeld | Kneip, Gustav (1905–1992) | Des Pudels Kern | K |
| Coburg | Lorentz, Alfred (1872–1931) | Der Schneider Flips | K |
| Darmstadt | Roters, Ernst (1892–1961) | Die schwarze Kammer | K |
| Elberfeld | Schmidt-Isserstedt, Hans (1900–1973) | Hassan gewinnt | K |
| Braunschweig | Wilckens, Friedrich (1899–1986) | Die Rache des verhöhnten Liebhabers | K |
| Berlin | Bittner, Julius (1874–1939) | Die Mondnacht | R |
| Zürich | David, Karl Heinrich (1884–1951) | Traumwandel | R |
| Coburg | Lewin, Gustav (1869–1938) | König Vogelsang | R |
| Braunschweig | Mikorey, Franz (1873–1947) | Das Echo von Wilhelmsthal | R |
| Karlsbad | Oehm, Franz (1896–1967) | Die gekreuzigte Schönheit | R |

¹²⁴⁹ Der Überblick basiert auf einer Zusammenstellung in: Clemens M. Gruber, *Opern-Uraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 3 Bände, Wien 1978 (Band 3: *Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz. 1900–1977*).

| | | | |
|-------------------|-----------------------------------|----------------------------------|---|
| Rostock | Pistor, Carlfriedrich (1884–1969) | Die Geige Amadei | R |
| Dresden | Richard Strauss (1864–1949) | Die ägyptische Helena | R |
| Hilversum (Radio) | Röntgen, Julius (1855–1932) | Der lachende Cavalier (Funkoper) | R |
| Dortmund | Roselius, Ludwig (1902–1977) | Doge und Dogaressa | R |
| Berlin | Schreker, Franz (1878–1934) | Der singende Teufel | R |
| Halle | Schubert, Franz (1797–1828) | Die Freunde von Salamanka | R |
| Koblenz | Unger, Hermann (1886–1958) | Richmodis von Aducht | R |
| Karlsruhe | Weismann, Julius (1879–1950) | Regina del Lago | R |
| Leipzig | Wetzler, Hermann Hans | Die Baskische Venus | R |
| Weimar | Wunsch, Hermann (1884–1954) | Don Juans Sohn | R |

Tabelle 16: 1928 im deutschen Sprachraum uraufgeführte Bühnenwerke

18 sind dem Bereich der Neuen Musik zuzurechnen, halb so viele bilden komische Opern, die restlichen 15 sind in Tonsprache und Gattungsverständnis noch der romantischen Tradition verpflichtet. Die Kategorie „Neue Musik“ umfasst sowohl die „Zeitopern“ aus dem Umfeld der „Neuen Sachlichkeit“, die in ihrer rezeptionsorientierten, „funktionalen“ Anlage durchaus musikalisch konventionelle Züge aufweisen können, als auch die technisch avancierten Werke der „klassizistischen Moderne“. Diese von Hermann Danuser postulierte Kategorie umfasst sowohl die neotonalen Werke Igor Strawinskys als auch die seriellen der Neuen Wiener Schule.¹²⁵⁰ Dass die beiden hier unter dem Begriff der „Neuen Musik“ zusammengefassten Gruppen in der zeitgenössischen Kritik als gegensätzlich und konkurrierend wahrgenommen wurden, zeigt sich exemplarisch an Alfred Baresels bereits zitierter Kritik der Leipziger Programmpolitik im Umfeld der *Baskischen Venus*:

„Solange wir von den mannigfachen, teils äußerst erfolgreichen Versuchen, die heutige Oper in Einklang mit der Entwicklung der neuen Musik überhaupt zu bringen, in Leipzig nichts wissen, solange kein ‚Oedipus rex‘, ‚Cardillac‘, ‚Doktor Faust‘, ‚Wozzek‘, keine ‚Alkestis‘ oder auch nur ‚Ägyptische Helena‘ hier wenigstens zur Diskussion gestellt werden, hat man in Leipzig natürlich keine Vergleichsmöglichkeiten. Während Hindemiths ‚Cardillac‘ sich inzwischen über 0 Bühnen e[...]jert hat, bringt Leipzig ‚Satuala‘ und ‚Frühlings Erwachen‘ zur Uraufführung, – worum sich dann kaum eine andere Bühne im Reiche kümmert.“¹²⁵¹

Einheitlicher fassen lässt sich die wenig untersuchte Kategorie der komischen Bühnenwerke. Der rückwärts gewandte Geist wird darin meist unterstrichen durch Untertitel wie „Spieloper“, „komische Oper“ oder „Operette“. Disparater wiederum erscheint die Gruppe

¹²⁵⁰ Im MGG-Artikel *Neue Musik* von 1997 etabliert Danuser, angelehnt an das gleichnamige Basler Symposion von 1996, den Begriff der „Klassizistischen Moderne“, der die lange als unvereinbar geltenden kompositorischen Ansätze Schönbergs und Strawinskys aufgrund des ihnen gemeinsamen Autonomieverständnisses vereint. Als Gegenpol nennt Danuser die „Artifizielle Funktionsmusik“ der jüngeren Generation, für die das „Moment der Funktion als Teil der Gattungskategorie“ bestimmend ist. Hermann Danuser, [Artikel] *Neue Musik*, in: *MGG 2*, Sachteil, Band 7, Kassel 1997, Sp. 89ff.

¹²⁵¹ Alfred Baresel, *Neue Leipziger Zeitung*, 20.11.1928, zitiert nach Mus NL 145: E 1928 i: 14. Wie bereits erläutert ist der Druck teilweise schwach, daher die Lücke. Bei der Zahlenangabe „0 Bühnen“ handelt es sich wohl um einen Druckfehler.

der Traditionalisten, geeint durch das Pathos als musikalischen Gestus, aber auch durch die Stoffwahl, meist angelegt in ausladenden, vier- bis fünftaktigen Werken, während gerade die Zeitopern eher kurz gehalten waren.

Aufführungen von Werken dieser drei Gruppen erfolgten bunt auf große und kleine Bühnen verteilt – im Gegensatz zu der auf die Metropolen konzentrierten, modern eingestellten Presse. So brachte etwa Baden-Baden die Kurzoper *In 10 Minuten* des Schönberg-Schülers Walter Gronostay, während Julius Bittners *Die Mondnacht* in Berlin gegeben wurde. Insofern stellte die Platzierung der *Baskischen Venus* in Leipzig keine Besonderheit dar. Die Gründe für die harte Kritik müssen deshalb auch innerhalb des Werkes gesucht werden.

Stoff

Die partielle Ablehnung der Presse kam für das Ehepaar Wetzler umso überraschender, als im Vorfeld sowohl die Stoffwahl als auch die Anlage des Textbuches auf Wohlwollen gestoßen waren. Lini hatte hauptsächlich 1923, im Jahr von Wetzlers Ausscheiden in Köln an der Dramatisierung der Novelle *La vénus d'Ille* von Prosper Mérimée gearbeitet. Anfang 1924 schrieb Wetzler an seine Frau: „Your opera text is immense, – I am beginning to grow into it.“¹²⁵² Indessen gab es kritische Stimmen, die bereits dem Textbuch dramatische Qualitäten absprachen. So berichtete Wetzler 1928 von einem Gespräch mit seinem Verleger Max Brockhaus:

„Bruno Walter schrieb ihm [Brockhaus], dass in der Venus keine ‚richtigen Rollen‘ sein, die Musik hätte ihm, ohne dass er in Begeisterung geriet, ganz gut gefallen, und er schrieb ihm, dass er die Oper keineswegs ablehne [...] Fritz Busch hat Brockhaus gesagt, die Venus sei ein unglücklicher Stoff; das habe die Oper von Schoeck bewiesen; vielleicht wird er sich ‚umkehren‘, wenn er unsere Oper hört.“¹²⁵³

Ablehnungen aus stilistischen Gründen wie diejenige durch den Verlag Schott, „doch zu unromantisch geworden [zu sein], um ein inneres Verhältnis zu dem Texte zu finden“¹²⁵⁴, blieben hingegen die Ausnahme. Pragmatiker wie der erfahrene Theatermann Fritz Rémond, der Kölner Intendant, unter dem Wetzler einst dirigiert hatte, waren dennoch zuversichtlich: „Es enthält alles, was man für ein wirksames Opernbuch nur fordern kann. Es ist in seinem Aufbau wie in seiner Durchführung von äusserster Wirksamkeit. Ich stehe nicht an, es für das wirksamste mit zu halten, was ich an modernen Operntexten kennen gelernt habe.“¹²⁵⁵ Von

¹²⁵² Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 8.2.1924 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1923/24: 2).

¹²⁵³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 12.7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 13).

¹²⁵⁴ Ludwin Emanuel Strecker (B. Schott's Söhne Mainz) an Wetzler, Mainz, 23.12.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1927: 52).

¹²⁵⁵ Fritz Rémond an Wetzler, Köln, 15.12.1927, Abschrift (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1927: 50).

der romantischen Qualität des Sujets zusammen mit Wetzlers inzwischen bewährter Lied- und Orchesterkunst versprach man sich eine erfolgreiche Kombination, wie die vielen Uraufführungsangebote belegen.

Lini Wetzlers Textbuch war zeitgleich mit den aufkommenden Zeitopern entstanden. In den wenigen Jahren vor der Uraufführung der *Baskischen Venus* hatte sich damit ein neuer Typus von Textbüchern etabliert: realitätsbezogen, alltagssprachlich, formal schlank gehalten. Umso traditioneller erschien nun die Handlung der *Baskischen Venus*, sprachlich noch im Stil der Wagnerschen Musikdramen, angelegt in fünf teils opulenten Bildern:¹²⁵⁶

1. Bild

Ein Archäologe aus Paris, genannt „der Gast“, reist ins Baskenland, um dort antike Kunstschatze zu studieren. Er wohnt in einem Pyrenäenstädtchen im Schloss eines Grafen. Vom Balkon aus wird er nachts Zeuge der übernatürlichen Kräfte der bronzenen Venusstatue, als diese Steine zurückschleudert, mit denen junge Männer sie bewerfen. In derselben Nacht beobachtet er, wie Alfonso, der Sohn des Grafen, seiner Geliebten Juanita mitteilt, er werde am nächsten Tag die reiche Reynalda aus dem Nachbardorf heiraten. Die Betrogene schwört Rache bei der Baskischen Venus.

[Ein längeres Zwischenspiel illustriert den Sonnenaufgang.]

2. Bild

Ein Hirtenpaar besingt die pastorale Idylle. Es ist der Hochzeitstag von Alfonso und Reynalda. Der alte Graf präsentiert dem Gast im Schlossgarten die Venusstatue, die er über alle Maßen verehrt, während das Volk und selbst der Hofstaat das heidnische Kunstwerk fürchten und verabscheuen. Als die dazugekommene Gräfin zusammen mit Hausarzt und Dienerin versucht, die Statue mit Weihwasser zu entzaubern und dorniges Zierwerk zu entfernen, hinterlässt die kleinste Berührung blutige Wunden.

Derweilen spielen junge Männer im Hof das baskische Ballspiel Pelota, Basken gegen Spanier. Alfonso, bereits in Festkleidung, sieht seine Basken verlieren und eilt ihnen zu Hilfe; den Ring seiner Zukünftigen, der ihn beim Schlagen hindert, steckt er dabei der Venusstatue an den Finger. Nach dem Spiel bittet er den Gast, der Braut Gesellschaft zu leisten, um sich für die Zeremonie zurecht machen zu können. Bei diesem ersten Zusammentreffen verlieben sich der Gast und Reynalda. Als Alfonso der Statue den Ring abnehmen will, gibt sie diesen nicht mehr her. In der Eile bittet er den Gast um dessen eigenen Ring, den er seiner Braut bei der Vermählung an den Finger stecken wird.

3. Bild

Am anschließenden Hochzeitsfest, eingeleitet durch einen viertelstündigen *Symphonischen Tanz im baskischen Stil*, herrscht gedrückte Stimmung. Der alte Graf hält anzügliche Reden, Reynalda ist verzweifelt und lässt sich durch den Gast trösten. Schließlich tritt der alkoholisierte Alfonso in Wut über den zurückgehaltenen Ring ins Freie und will den Trinkbecher gegen die Venusstatue schleudern. Blitz- und Donnerschlag lassen ihn erstarren.

¹²⁵⁶ Das Referat der Handlung wie auch die anschließende Untersuchung folgen dem Textbuch. Der Prozess der Umarbeitung von Mérimées Vorlage bleibt ausgeklammert.

4. Bild

Im „Brautgemach“ entbrennt ein Streit zwischen Reynalda, Mutter und Gräfin. Die Braut bereut, Alfonso geheiratet zu haben, Mutter und Schwiegermutter gemahnen an die Familienehre. Allein gelassen, erfährt Reynalda durch einen Brief Juanitas, der an einen Ball befestigt in das Zimmer geworfen wird, von der notorischen Untreue ihres Bräutigams. Schließlich betritt der betrunkene Alfonso den Raum. Als Reynalda ihm die Geschichte mit Juanita vorhält, macht er sich darüber lustig; zudem offenbart er den Ringtausch mit dem Gast. Wiederholt bedrängt er seine Braut, da erscheint plötzlich die Venusstatue. Als Alfonso auf sie einschlägt, bricht er tot zusammen. Von den Schreien aufgeschreckt, versuchen der Graf und seine Gesellschaft ins Brautgemach einzudringen. Reynalda flieht ins Freie. Ein Diener meldet den Selbstmord Juanitas.

5. Bild

Der Gast findet Reynalda, ohnmächtig ausgestreckt zu Füßen der Statue. Als sie zu sich kommt, schwören sich die beiden, angefeuert durch die ebenfalls singende Statue, ewige Liebe.

Kategorien

Ein Großteil der Presse tendierte dazu, Textbuch und Komposition zunächst gesondert zu beurteilen, die Kriterien scheinen selbstverständlich gewesen zu sein und wurden nicht näher ausgeführt – ebenso selbstverständlich wurde dem Referat der Handlung bis zur Hälfte des Textumfanges eingeräumt. So sah der Rezensent der *Dresdner Nachrichten* im Buch „kein[en] schlechte[n] Vorwurf“, der „für einen geschickten und geschmackvollen Tonsetzer reiche Gelegenheit zur Betätigung seiner Kunst [bietet]“¹²⁵⁷, Alfred Einstein hingegen erachtete es als „sehr gutes, sehr sorgfältiges Handwerk“, aber „auch fürchterliches Theater. Alle Ingredienzien einer Oper [seien] zusammengetragen und geschickt gemischt: zu geschickt für einen nicht ganz naiven Geniesser.“¹²⁵⁸

Den Bedeutenderen unter den Kritikern wurde im Vorfeld der Premiere ein Klavierauszug vorgespielt, auf dass sie sich das Werk selbständig erarbeiten konnten. Im Fall der *Baskischen Venus* ergab sich das offenbar nicht alltägliche Phänomen, dass die Wirkung im Klavierauszug dramatischer erschien als später auf der Bühne. Auch Gustav Brecher hatte sich getäuscht. Über eine Unterhaltung mit diesem wusste Wetzler gut zwei Wochen vor der Premiere zu berichten: „Unter meiner Pression sagte er, die Oper sei nicht so wirkungsvoll

¹²⁵⁷ Dr. M.U., *Dresdner Nachrichten*, Nr. 546, 19.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 1. Mit „Dr. M.U.“ könnte der Musikwissenschaftler und spätere Beethoven-Forscher Max Unger (1883–1959) gemeint sein. Er war zwar zu keiner Zeit Musikreferent der *Dresdner Nachrichten*, wohnte aber im Zeitraum der Uraufführung der *Baskischen Venus* in Leipzig.

¹²⁵⁸ Alfred Einstein, *Berliner Tageblatt*, 19.11.1928, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 15.

wie er glaubte, als er sie am Klavier einstudierte.“¹²⁵⁹ Dabei hatte Brecher im Sommer selbst angesichts der „maestralen[,] nicht zu verfehlenden Partitur“ noch hohe Erwartungen gehegt.¹²⁶⁰

Stil und Faktur

Die Kriterien, nach denen in der Presse die Komposition als Ganzes beurteilt wurde, lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen: Stil, musikalische Faktur und Dramatik. Stilistisches betraf in erster Linie die oben ausgeführte Frage des Repertoires, der Genrezugehörigkeit und der musikgeschichtlichen Verortung. Dabei fällt auf, dass die Texte zu den späteren Inszenierungen distanzierter, sachlicher ausfielen als diejenigen zur Uraufführung. Es scheint, als hätten die Leipziger und die Berliner Presse unter erhöhtem Druck gestanden, sich zum Alten oder Neuen zu bekennen. Ein Jahr später beschrieb Clemens Cunis anlässlich der Bremer Erstaufführung diese Situation:

„Wer heute eine Oper schreibt, macht es notwendigerweise nur einer Partei recht. Geht er mit den Neuerern, heißt es bei den Gegnern, er ‚wandle auf Irrwegen‘, und hält er sich ans erprobte Alte, so sind es ‚ausgetretene Geleise‘, selbst wenn er sich noch so ehrlich um Fortentwicklung und Umgestaltung des Bisherigen bemüht. Da die Kritik, sei’s aus Überzeugung, sei’s aus Angst, ins Hintertreffen zu geraten, es meist mit den Neuerern hält, während das Publikum, aus Ablehnung des Unfertigen, Experimentierenden oder aus Trägheit, den Vertretern der hergebrachten Opernform zustimmt, kann jede Neuheit nur auf den Beifall eines von Beiden rechnen. Und so ist es im vorigen Jahre auch der ‚Baskischen Venus‘ ergangen. Einer begeisterten Aufnahme durch die Zuschauer stand kühle Kritik gegenüber. Mit der Spannung, die man selbstverständlich der Erstaufführung entgegenbrachte, verband sich daher die Frage: Wer hat nun recht, der kritische Verstand oder das naive Gefühl?“¹²⁶¹

Auch Cunis entschied sich letztlich für erstere Partei, war ihm doch „der irrende, das ‚Land der Sehnsucht erst mit dem Herzen erfassende‘ Neuerer fast lieber als der Mann der erprobten Wege“. ¹²⁶² Wenn also Otto Maag zur Basler Erstaufführung 1933 im Versuch, die „Oper musikhistorisch ein[z]ureihen“, die *Baskische Venus* „als Ausläufer der nachwagnerschen symphonischen Oper“¹²⁶³ bezeichnete, konnte dies als allgemeines Urteil gelten. Die Frage bestand lediglich darin, wie es gewertet wurde. Für eine schweigende Mehrheit stand wohl

¹²⁵⁹ Durchschlag Typoskript mit hs. Eintragungen, CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1928: 25.

¹²⁶⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 30.7.1928 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 22).

¹²⁶¹ Clemens Cunis, Weser Zeitung (Bremen), 16.10.1929, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1929 e: 26.

¹²⁶² Clemens Cunis, Weser Zeitung (Bremen), 16.10.1929, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1929 e: 26.

¹²⁶³ Otto Maag, National-Zeitung (Basel), 7.11.1933, Abendblatt, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1933 b: 14.

ein Votum in den *Bremer Nachrichten*, das es Wetzler anrechnete, die „opername Zeit durch eine fesselnde Oper zu bereichern“¹²⁶⁴.

Wetzlers eigene Haltung zur stilistischen Einordnung seines Werkes war diffus. Nur bis zu einem gewissen Grad verfügte er über die Begriffe, deren es zu einer Abgrenzung bedurfte. In einem Zeitungsinterview von 1930 erhielt er Gelegenheit, zu aktuellen Tendenzen des Musiktheaters Stellung zu nehmen:

„Er [Wetzler] lehnt den Begriff [Romantik] als solchen überhaupt ab, weil er seiner Meinung nach nur als Brücke für eine in ihrem innersten Kern nicht klar erkannte Form ist. Das wäre also lediglich ein Behelf. Daraus ergibt sich natürlich, daß Wetzler in diesem Sinne auch nichts von einer gewissen Rückkehr zur Romantik oder gar von einer neue[n] Blüte derselben wissen will. Man könnte einwenden, daß schließlich kein Ereignis, keine Gestalt ganz ohne eine romantische Tendenz sei. Da wendet Wetzler ein, daß dieses für ihn nur Gefühlswerte, echte Gefühlswerte sind, aber keine romantischen Tendenzen. [...] Aus diesen Einstellungen heraus kommt dann Wetzler natürlicherweise auch zu dem Ergebnis, daß es für ihn eine Volks-Funk-Spiel- oder Zeitoper nicht gibt. ‚Was ist Zeitoper?‘ stellt der Komponist die Frage und gibt gleichzeitig als Antwort ‚aktuell‘. Das ist aber immer an die Zeit gebunden, und nur in ihr lebensfähig. Er kommt dann damit wieder auf seine Grundmeinung zurück, daß für ihn eben jedes Werk Zukunft hat, das ebenso gekonnt wie aus dem Innern heraus geschaffen ist.“¹²⁶⁵

Weniger ideologisch fiel allgemein die Beurteilung der musikalischen Faktur aus, die neben den Parametern Melodik, Harmonik und Rhythmik in erster Linie der schwer messbaren Größe des musikalischen Einfalls galt. Noch ganz der Maxime der Originalität verpflichtet, enthielt jeder zweite Text ein entsprechendes Urteil, so Max Marschalk in der *Vossischen Zeitung*: „Die ursprüngliche Erfindung Wetzlers ist nicht beträchtlich, ist nicht originell. Und wenn er noch so liebevoll pinselt und tuscht: ihm glückt keine Musik, die unmittelbar zum Herze spricht.“¹²⁶⁶ Genau dies wäre aber Wetzlers Ziel gewesen, doch er tat sich schwer: „This whole composing-business is a very mysterious matter.“¹²⁶⁷ Auf der Suche nach dem musikalischen Einfall verfuhr er noch wie zehn Jahre zuvor am Strand bei Lübeck: „[...] it’s no easy job to get it [den *Ariñ-Ariñ*] down on paper as it dances before my eyes when I walk in the streets (that’s when I get my best ideas.)“¹²⁶⁸ Bewährte Alternative bot das Klavier: „I have lately frequently improvised on the piano with your text before me. [...] but [...] I have

¹²⁶⁴ Curt Zimmermann, *Bremer Nachrichten*, 17.10.1929, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1929 e: 29.

¹²⁶⁵ Nb., *Stadtanzeiger f. Köln u. Umgegend*, 10.3.1930, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1930 c: 18.

¹²⁶⁶ Max Marschalk, *Vossische Zeitung* (Berlin), 20.11.1928, Morgenausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145, E 1928 h: 10.

¹²⁶⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 13.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 9).

¹²⁶⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 13.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 9).

not yet found the style that ‚swabes me 4‘. My improvisations generally wind up too ‚gutmütig‘, and not sufficiently telling in the right spirit.“¹²⁶⁹ Auf der Suche nach dem eigenen Idiom verfuhr Wetzler nach der Art eines Unterhaltungskomponisten, der je nach Kundenbedürfnis verschiedene Stilebenen abrufen konnte: „Now I have written out 3 entirely different versions of the Venus ‚Complex‘: 1) pretty bold, on the verge of being atonal, and, I fear, somewhat ‚unmusikalisch‘; 2) brav, nach der ‚Regel‘, aber vielleicht etwas abgenützt; 3) the happy medium, – which I hope you will like.“¹²⁷⁰

Dass Lini als musikalische Kontrollinstanz fungierte, mit deren Hilfe Wetzler die richtige Tonlage zu treffen hoffte, geht aus dem umfangreichen Briefwechsel dieser Zeit hervor. Ihrer musikalischen und allgemeinen Bildung entsprechend scheint sie den musikalischen Geschmack des Mittelstandes repräsentiert zu haben, das Publikumssegment, bei dem die *Baskische Venus* letztlich den größten Anklang fand.¹²⁷¹

Wetzler war sich bewusst, dass er bei diesen Vorgaben viel daran verwenden musste, sich gegen seine Vorgänger und Zeitgenossen abzugrenzen, in erster Linie auf harmonischer Ebene: „First of all I had to give up that Mondgeflimmer in the violins, – it’s too ‚Schrekerisch‘; the proper harmonies which ‚tell‘ at once [...] The harmonies may neither be so ‚strange‘ that one does not catch their meaning *at once*, nor of such a quality that makes them sound ‚schon dagewesen‘.“¹²⁷² Doch im Bemühen, konventionell und zugleich zeitgemäß zu klingen, musste Wetzler scheitern. Dass es ein unmögliches Unterfangen war, Anklänge und Assoziationen bei den Hörern zu vermeiden, zeigt am deutlichsten Heinrich Wiegands Polemik: „Wagner, Strauß, d’Albert, Bizet, Puccini, der frühe Schönberg, Debussy und Altmeister Lehár tauchen in der Flut auf. Manches wirkt wie ein kontrapunktischer Scherz über bekannte Melodien verschiedener Meister. Keine originale Melodie, kein zwingendes Motiv. Amorph, undramatisch, langweilig.“¹²⁷³ Systematischer kommentierte Clemens Cunis: Er schrieb von „müheles durchscheinenden harmonischen Funktionen, die alle Alteration zuschanden machen und harmlos deuten“, vom „rettungslos homophone[n] Klang, den alle Papierpolyphonie nicht verwandelt“.¹²⁷⁴ Treffend beschreibt Cunis Wetzlers

¹²⁶⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 10.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 43).

¹²⁷⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 3.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Bgb 1926: 6).

¹²⁷¹ Entsprechendes wusste Wetzler aus dem Bericht von Leipziger Bekannten zu berichten: „Nachmittags hatte ich eine sehr nette Teestunde bei Frau Fuchslocher. Sie sagte, dass auch so viele Leute aus dem Mittelstand in die Venus gingen [...]“ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Leipzig-Berlin“, 9.2.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 3).

¹²⁷² Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 1.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 3).

¹²⁷³ Heinrich Wiegand, Leipziger Volkszeitung, 20.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 h: 8.

¹²⁷⁴ Clemens Cunis, Weser Zeitung (Bremen), 16.10.1929, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1929 e: 26.

Behandlung der harmonischen Verläufe. Jedoch verwendet Wetzler, bei aller „Gleichmässigkeit der Mache“¹²⁷⁵, wie Einstein es nannte, je nach Szene verschiedene Tonlagen, was sich in der Harmonik widerspiegelt. So erklingt anlässlich der ersten Begegnung des Gastes mit Reynalda, als diese über seine Herkunftstadt Paris fantasiert, eine zuckersüße Melodie in der Oboe in reinem G-Dur – fortgesponnen, wie er es von Puccini kannte (Notenbeispiel 22, Anhang, S. 434, ab Ziffer 143). Im anschließenden kontrastierenden Bericht Reynaldas von ihrer entbehnungsreichen Kindheit in den Pyrenäen greift Wetzler zu herben Quartklängen (Flöten), eingebettet in konventionelle Dreiklänge („Uns Töchter alter baskischer Familien“, Notenbeispiel 23, Anhang, S. 436, vier bis acht Takte nach Ziffer 146).

Der Begriff „Papierpolyphonie“ zielt auf ebensolche Verläufe, wo sich zeigt, dass Wetzler, jenseits aller Sparsamkeit des Satzes zugunsten des Gesanges und der Textverständlichkeit, den Orchesterstimmen weit weniger freien Lauf lässt als in rein instrumentalen Passagen. Dort vermag er in der Stimmführung zu Höchstform aufzulaufen, etwa im Baskischen Tanz, am Übergang vom Formteil *Ezpatadantza* (*Thème Basque*) zum *Ariñ-Ariñ* – in einem Arbeitsbericht sprach er von „a terrible amount of difficult counterpoint“¹²⁷⁶ (Notenbeispiel 24, Anhang, S. 437f., fünf Takte vor bis acht Takte nach Ziffer 249). Das Beispiel illustriert gleichzeitig Wetzlers Art der Orchestervirtuosität, seinen Hang zu brachialen Steigerungen (die fünf Takte vor 249 stehen in dreifachem Fortissimo), das Ausloten des Tonartenspektrums (nicht der Tonalität), und schließlich im folkloristischen *Ariñ-Ariñ* seine Rhythmik, von der Alfred Baresel schrieb: „Die Rhythmen sind zwar recht verzwickelt – aber acht Takte Bartok geben hier mehr.“¹²⁷⁷

Die Kritik an der linearen Verarbeitung, der Begriff der „Papierpolyphonie“, betraf darüber hinaus ein zentrales kompositorisches Anliegen Wetzlers. In einem gleichzeitig veröffentlichten Interview der *Bremer Zeitung* stellte Wetzler eine Verbindung seiner Bachschen Wurzeln zur *Baskischen Venus* her:

„Ich verehere Bach über alles“, sagte er mir in einer Unterredung, in der er mich einen Blick tun ließ in die Werkstatt des Künstlers; „aber wie Bach niemals eine Fuge schreibt, um dem Hörer zu zeigen, wie kunstvoll er die Stimmen zu führen weiß, sondern alles Satztechnische dem Gedanken an die Gesamtwirkung des Kunstwerkes unterordnet, so bemühe auch ich mich“, und dabei erläuterte er mir in der Partitur eine streng kanonische Führung durch vier Stimmen, „Polyphonie wie Instrumentierung nie

¹²⁷⁵ Alfred Einstein, Berliner Tageblatt, 19.11.1928, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 15.

¹²⁷⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 7.5.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 40).

¹²⁷⁷ Alfred Baresel, Neue Leipziger Zeitung, 20.11.1928, zitiert nach Mus NL 145: E 1928 i: 14.

Selbstzweck werden zu lassen, sondern sie unter das oberste Gesetz der melodischen Führung der Singstimmen und des jeweiligen dramatischen Geschehens zu stellen¹²⁷⁸.

Im selben Maß, in dem Wetzler seinen Vorbildern verpflichtet blieb – neben Bach vor allem Beethoven –, fehlte ihm die Kenntnis neuerer Entwicklungen, so dass er alles in einen Topf warf:

„Strukturell mache ich alles sehr konzis und knapp, – ich wurzele doch absolut in den Klassikern, und mein grosses Vorbild für Knappheit ist und bleibt das f moll Quartett [Notenbeispiel]¹²⁷⁹; meine neuartigen Klangmischungen trage ich auf eine übersichtliche Architektur auf, das moderne unkultivierte Gefasel ist mir so wesensfremd, – wenn ich mir die grösste Mühe gäbe, ich brächte in *dem* Styl nichts zu Stande.“¹²⁸⁰

Dramatik

Sich stilistisch abzugrenzen und eine eigene Tonsprache zu finden, waren Prozesse, die Wetzler ausgiebig reflektierte. Weit diffuser gestaltete sich dagegen die Behandlung der dramatischen Mittel, die in vielerlei Hinsicht Kritik erfuhren. Allgemein handelte eine Mehrzahl der Rezensionen von einer „verfehlte[n] Art von Operndramatik“, gepaart mit „raffiniertesten Effekten“ der Orchestrierung¹²⁸¹. Dabei wurde als selbstverständlich vorausgesetzt, worin eine gelungene Dramatik bestehen könnte. Nur selten kamen die konstituierenden Elemente zur Sprache, so bei Max Marschalk in der *Vossischen Zeitung*: „Die Handlung ist dünn, durch das Fehlen ausreichender psychologischer Motivierungen dürftig, und die lyrisch-epischen Ausbuchtungen, deren eine Oper nun eben bedarf, sind mit verblüffender Sicherheit fast durchweg an die falsche Stelle gerückt.“¹²⁸²

In einem der spärlichen Versuche der Musikwissenschaft, diese Sachverhalte begrifflich zu fassen, hat Carl Dahlhaus später den Wechsel von kontinuierlicher Handlung und Handlungsstillstand in seinen Überlegungen zur Operndramatik aufgegriffen, wonach „der Wechsel der Affekte [...] die dramaturgische Substanz [darstelle], von der die Musik einer Oper zehrt.“¹²⁸³ Weiter schuf Dahlhaus anhand von vier verschiedenen „Tempi“ vier Ebenen,

¹²⁷⁸ „ss“, Bremer Zeitung, Norddeutsche Rundschau, 18.10.1929, zitiert nach Mus NL 145: E 1929 e: 30.

¹²⁷⁹ Wetzler notiert an dieser Stelle die ersten zwei Takte der ersten Violinstimme in Ludwig van Beethovens Streichquartett f-Moll op. 95.

¹²⁸⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, St. Jean-de-Luz, 25.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 27).

¹²⁸¹ Wilhelm Weismann, Kölnische Zeitung, 20.11.1928, Abendausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 h: 11.

¹²⁸² Max Marschalk, Vossische Zeitung (Berlin), 20.11.1928, Morgenausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145, E 1928 h: 10.

¹²⁸³ Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983, S. 8. Dahlhaus's Überlegungen hier anzuwenden ist in zweierlei Hinsicht erklärungsbedürftig.

die als Ganzes das Bühnengeschehen konstituieren und durch eine Analyse erschlossen werden können, indem sie sich gegenseitig aufeinander beziehen lassen. Dabei handelt es sich erstens um das „musikalische Zeitmaß als Tempo einer Zählzeit“, zweitens um das „Aktions- und Redetempo der handelnden Personen“, drittens um das „Tempo der Affekte“ und viertens um „das Maß an dargestellter Zeit, das den Realitätsgehalt einer Szene ausmacht.“ Dahlhaus geht von der „schlichten Übereinstimmung der Tempi als Idealtypus“ aus, gegenüber welchem die Abweichungen erklärungsbedürftig sind und „als Mittel einer Dramaturgie, die unter musikalischen Voraussetzungen auf Theaterwirkungen zielt, bewußt gemacht und analysiert werden“ müssen.¹²⁸⁴

Die simple Forderung nach einem Wechsel der Affekte greift für die durchkomponierte *Baskische Venus* freilich zu kurz. Das Bild einer graduellen Abstufung der Tempoverhältnisse könnte aber helfen, Aussagen zu den „Theaterwirkungen“ zu finden:

| Ziffer | Besetzung | Handlung | rezitativisch (R) – arios (A) | Zeitverhältnis | Besonderes |
|--------|--|--|-------------------------------|----------------|--------------------|
| | 1. Bild | | | | |
| | Gast | Monolog / Kommentar | R | Stillstand | |
| 10 | Junge Männer | Interaktion mit der Venus-Statue | R | Handlung | |
| 29 | Juanita / Alfonso | Eifersuchtsszene | R | Handlung | |
| 49 | - | Zwischenmusik Sonnenaufgang | symphonisch | Stillstand | |
| | 2. Bild Hochzeitsvorb., Ballspiel | | | | |
| 63 | Hirtenpaar | Pastorales Duett | A | Stillstand | nach UA gestrichen |
| 72 | Gast Graf, Gräfin Weitere | Dialog, Interaktion mit der Venus-Statue | R (Gast) A (Graf) | Handlung | |
| 99 | Junge Männer Chor | Pelota-Spiel | A | Handlung | |
| 117 | + Alfonso | Pelota-Spiel | R | Handlung | |
| 134 | + Braut-Mutter | | | | |
| 138 | + Reynalda, Gast | Dialog | A | | |
| 160 | + Braut-Mutter | | | | |

Zum einen sind sie unterdessen rund 30 Jahre alt und selbst Gegenstand der Forschung: In einem Symposium, das vom 10. bis 13. Juni 2008 im *Staatlichen Institut für Musikforschung* in Berlin stattfand, wurde seinen Schriften zur Opernanalyse viel Platz eingeräumt. Zum anderen orientieren sie sich am italienischen Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts. Insofern könnte es vordergründig naheliegender scheinen, Carl Dahlhaus' Schriften zur Literaturoper beizuziehen. Um aber den dramaturgischen Spannungsverläufen auf die Spur zu kommen, die in der zeitgenössischen Kritik implizit angesprochen werden, erweisen sich die hier ausgewählten Artikel als sinnvoller. – Im Berliner Symposium hat Claire Badiou aufgezeigt, inwiefern sich diese als hilfreich erweisen können. Vgl. Claire Badiou, *Carl Dahlhaus und die zeitliche Diskontinuität der Oper: einige Überlegungen zu Zeitstrukturen im Finale von ‚Le Nozze di Figaro‘*, in: Hermann Danuser etc., *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen 2011, S. 125–131.

¹²⁸⁴ Carl Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983, S. 29.

| | | | | | |
|---------------|---|----------------------------------|-------------|--------------|---------|
| 162 | + Alfonso, junge Männer | | R | | |
| 170 | Gast | Monolog (hinter Bühne: Hochzeit) | A | Stillstand | |
| | 3. Bild Hochzeitsfeier | | | | |
| 16 vor 196 | Alle Chor | „Tanz im Baskischen Styl“ | symphonisch | Stillstand | ca. 15' |
| 269 | Chor Gast, Alfonso Graf, Gräfin Reynalda | | | Handlung | |
| | 4. Bild Brautgemach | | | | |
| 345 | Reynalda, Braut-Mutter | Streit | A | Konversation | |
| | Alfonso, Reynalda | Streit | | | |
| | + Venus-Statue | Alfonso stirbt, Reynalda flieht | | Handlung | |
| | 5. Bild | | | | |
| | Gast, Reynalda | Vereinigung | A | Stillstand | |

Tabelle 17: Szenenabfolge in der *Baskischen Venus*

Die Wechsel der Tempi wie auch der Affekte erscheinen im vierten und fünften Bild am zwingendsten, wo Reynalda nach dem Streit mit der Mutter in düstere Gedanken versinkt und der anschließende Streit mit Alfonso durch dessen Kampf mit der Statue jäh mit Alfonsos Tod endet, worauf das Stück mit einer Kontemplation, dem Liebesduett Reynaldas mit dem Gast, schließt. Problematischer gestalten sich die Szenenwechsel in den ersten drei Bildern.

Es gibt viele Nebenhandlungen, die den Hauptstrang verwässern: die jungen Männer und die Statue im ersten Bild, die Hirten zu Beginn des zweiten, die Pelota-Szene, der Ballettfunktion zukommt, und schließlich im dritten Bild das eigentliche Ballett, der überlange *Baskische Tanz*.

Der „Wechsel der Affekte“, die Abfolge von Handlung und „Ausbuchtungen“, in denen Raum zur Entfaltung innerer Vorgänge geöffnet wird, verteilt sich zwar regelmäßig auf das Stück. Würde man aber das „Aktions- und Redetempo der handelnden Personen“, eines der vier „Tempi“ Dahlhaus', auf die Dialoge applizieren, so ergäbe sich durchwegs ein Verhältnis von 1:3 bis 1:4 zwischen dem „Maß an dargestellter Zeit“ und dem „Aktions- und Redetempo“: der ohnehin langsamere Gesang wird bei Wetzler zusätzlich entschleunigt durch seine spezifische Art der Vertonung, selbst einfache Textpassagen regelmäßig mit symphonischen Elementen zu durchsetzen.

Die Vertonung des Textes an sich ist gleichförmig gehalten: Erzählende, rezitativische Passagen, in denen dem Text Handlungsfunktion zukommt, sind oft ins Dramatische gesteigert und so kaum von innehaltenden, ariosen Abschnitten zu unterscheiden, weder gestisch noch formal. Der *Kölner Lokalanzeiger* schrieb 1930 von „rhapsodische[m] Stil, der Gesänge und Tänze gleichsam improvisierend verbindet und dadurch in einem meist

ruhelosen, dauernd die Phantasie beschäftigenden Ebben und Fluten sich ergeht und eher etwas Episches als Dramatisches im theaternmäßigen Sinne bewirkt.“¹²⁸⁵

Wenn damals weitere Bühnen die Übernahme des Stückes wegen mangelnder „Bühnenwirksamkeit“ ablehnten, so mögen die unausgesprochenen Kriterien die Tempoverhältnisse und Affektwechsel mit eingeschlossen haben, so auch bei Clemens von Franckenstein: „[...] selbst mit einem schöneren Sonnenaufgang und sonstigen Verbesserungen wäre Ihre Oper nicht wirklich lebensfähig. Dies ist mir beim Anhören des Werkes in Leipzig vollständig klar geworden. Es liegt vor allem am sujet. Bei der Lektüre freut man sich über poetische Schönheiten des Buches, bei der Aufführung aber muss man feststellen, dass keine Bühnenwirkung vorhanden ist.“¹²⁸⁶ (Ein weiterer Grund, der allerdings nur sehr vereinzelt angesprochen wurde, war rein praktischer Natur. Das Stück überforderte kleinere Theater und konnte aufgrund seines technischen Anspruchs nur von ersten Bühnen und deren Orchestern bewältigt werden. Zudem muss es mit seinem Personalaufwand zu den teuersten Neuheiten gehört haben, mit 18 Solostimmen, Chor und großem Orchester: 3343 / 4331 / Pk Schlz Hf 2 Str Cel Stahlharmonika).

Dramatische Funktion rechnete die Kritik weiter der Art der Textvertonung zu. Allseits wurde das Bild skizziert von einer Musik, die sich aus Handlung und Handelnden generierte, gegenüber einer rein deskriptiven: „Diese verfehlte Art von Operndramatik beruht letzten Endes darauf, daß der Komponist Gestalten und Vorgänge viel zu wenig von innen, d. h. auf Grund ihres eigentlichen Wesens, zu entwickeln unternimmt, sondern ihnen von außen her mit illustrierenden Mitteln beizukommen sucht“¹²⁸⁷, so Wilhelm Weismann. Walter Jacob kam anlässlich der Kölner Aufführung 1930 zu einem ähnlichen Urteil: „Wetzler gewinnt aus der szenischen Anschauung weniger eine persönliche Charakteristik und innere dramatische Kraft, als die äußern Merkmale und Gesten der Bewegung, in denen er sich leicht überhitzt, dazu die reichen Farben einer stimmungsgemäß schildernden Orchesterkunst.“¹²⁸⁸ Zur musikalischen Behandlung des einzelnen Wortes schrieb Alfred Baresel: „Nicht aus absolutem Musikempfinden kommen seine ‚Dissonanzen‘ und ‚Konsonanzen‘, sondern lediglich aus einer unentwegenen Mal-Sucht. Schwächliche Musik als Dienerin des schwächlichen Wortes. Heißt es im Text ‚Rühre mich nicht an, Elender‘ (!) – so erscheint

¹²⁸⁵ H.L., Kölner Lokalanzeiger, 12.3.1930, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1930 c: 29.

¹²⁸⁶ Clemens von Franckenstein an Wetzler (Köln), München, 30.1.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1929: 60).

¹²⁸⁷ Wilhelm Weismann, Kölnische Zeitung, 20.11.1928, Abendausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 h: 11.

¹²⁸⁸ Walter Jacob, Kölnische Zeitung, 12.3.1930, 2. Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1930 c: 33.

unausbleiblich eine entsprechende dissonante Phrase im Orchester.“¹²⁸⁹ (Vgl. Notenbeispiel 26: S. 442ff., zwei Takte vor Ziffer 424).

Baresels Beobachtung, der sich zahllose weitere hinzufügen ließen, erinnert in bemerkenswerter Weise noch an Wetzlers Taktiken der Textvertonung in seinem Opus 1, der *Fairye queene*. Was dort im Kleinen seine Berechtigung hatte und den besonderen Zauber der Märchengestalten heraufzubeschwören vermochte, greift aber hier in der großen Form zu kurz. Selbst die Leitmotive, die sich im Wesentlichen auf dasjenige der Venus beschränken – eine fallende große Septime –, vermögen da nichts zu ändern. Ursprünglich geschaffen, um der musikalischen Ebene handelnde Funktion zukommen zu lassen, beschränkt sich diese lediglich auf die Illustration des Sichtbaren.

Wetzler blieben solch konzeptuelle Überlegungen fremd. Sein Augenmerk richtete sich auf eine musikalische Illustration des Gegenwärtigen, in Text und Szene; die Kraft zur Komposition zog er aus der Symphonik. Zahllos sind seine Berichte zur orchestralen Ausarbeitung der Gesangsszenen und zu den Zwischenspielen, die vielfach monierten Längen erachtete er im Vorfeld als sekundär: „The Abgangsmusik when the old Girls take Reynalda away from the wedding-feast turned out pretty long, but I hope it can be easily ‚filled out‘ by the Regisseur, – in the peculiar Basque strain.“¹²⁹⁰ Namentlich vom Baskischen Tanz versprach sich Wetzler doppelten Erfolg: als zugkräftige Szene innerhalb der Oper, zusätzlich als Tantiemen generierende Auskopplung auf der Konzertbühne.¹²⁹¹ Den physischen Aufwand des Orchestrierens sah er proportional zum erhofften Erfolg: „I have just this instant

¹²⁸⁹ Alfred Baresel, Neue Leipziger Zeitung, 20.11.1928, zitiert nach Mus NL 145: E 1928 i: 14.

¹²⁹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Niendorf, 20.7.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 22).

¹²⁹¹ Wilhelm Furtwängler, der letztlich nie ein Werk Wetzlers aufführte, zweifelte wiederum am symphonischen Wert des Baskischen Tanzes, wie er im Vorfeld der Premiere der Oper in einem Brief darlegte: „Lieber Herr Wetzler, / Beifolgend Ihre Partitur zurück; ich habe sie etwas lange behalten, da ich wußte, daß dies ja nicht Ihr einziges Exemplar sei, und da es mir erst in allerletzter Zeit möglich war, mich mit der Gründlichkeit mit ihr zu befassen, die sie und ihr Autor von mir erwarten dürfen. Ich kann Ihnen nun nur mein erstes Urteil bestätigen: eine ganz ausgezeichnete Arbeit, die an ihrer Stelle innerhalb der Oper von vorzüglicher Wirkung sein dürfte, über deren Verwendung aber losgerissen und für sich selbst im Konzertsaal ich ernsteste Bedenken habe. Es ginge vielleicht noch, wenn es *wesentlich* kürzer wäre. So aber empfindet man, je länger es voran schreitet, immer mehr die vorwiegende *Bildhaftigkeit* der Musik und damit die fehlenden Bewegungen und Gesten der Bühne, und der sinfonische Charakter des Ganzen geht mehr und mehr verloren. Ich weiß zwar aus unserem Gespräch, daß Sie diese Meinung nicht teilen, indessen bin ich sicher, daß Sie, sobald Sie eine Aufführung im Konzertsaal hören werden, mich verstehen werden. Den Wert Ihres Könnens und Vollbringens setzt dies natürlich nicht herab; aber es wird Ihnen erklären, warum ich es für meine Konzerte doch nicht nehmen möchte. Daß dies die einzige Erklärung dafür ist, müssen Sie mir als Mann und Musiker glauben; wir haben heute keinen solchen Überfluß an bedeutenden Novitäten, daß ich mir es leisten könnte, auf ein Werk wie das Ihre ohne ganz begründete Bedenken zu verzichten. Also, nichts für ungut! Ich wünsche Ihnen zur Premiere des Werkes alles erdenklich Gute. Sollte es von anderer Seite in Berlin aufgeführt werden, wäre ich Ihnen für eine Nachricht darüber dankbar, da ich es mir auf alle Fälle ganz anhören würde. Von Brecher hörte ich daß u. a. der Text fabelhaft sei; wann wird die Leipziger Premiere sein? / Mit den allerbesten Grüßen, auch an Ihre verehrte Frau / stets Ihr ergebener / Wilhelm Furtwängler“ Wilhelm Furtwängler an Wetzler, [1928] (CH-Zz, Mus NL 145: Bef 7).

finished copying the entire ‚Skizze‘ of our dance. It will be a devilish job, setting this highly spicy morsel for orchestra. Why was I born!!!“¹²⁹² Dennoch wurden die symphonischen Abschnitte auch in der Presse als die Stärksten wahrgenommen. Bereits in der *Musik zu Shakespeares* „*Wie es euch gefällt*“ hatte Wetzler auf die Wirkung von symphonischen Höhepunkten gebaut. Doch was in einer Theatermusik, die den Rahmen der Bühnenhandlung nicht tangiert, gelingen konnte, verfehlte hier seine Wirkung. Wetzler „bau[e] den Gesang in die Symphonie ein“¹²⁹³, befand Otto Maag, der „Primat des Instrumentalen“ würde „dem Bühnengeschehen mehr oder minder etwas Pantomimisches“¹²⁹⁴ geben, der *Kölner Lokalanzeiger*. Ein Befund überragte an Klarheit alle anderen. Er stammte vom bereits zitierten Clemens Cunis, dem Bremer Kritiker und späteren Volksschulpädagogen:

„Diese Stücke absoluter Musik sind *Glanzstücke*. Sie sind aber auch die Höhepunkte. Sobald das Wort hinzutritt, ist der Komponist seltsam befangen. Es ist, als fühle er sich beengt. Selbst die Erfindung wirkt konventioneller. Geradezu ein Schulbeispiel ist der Auftritt der Ballspielparteien. Jede bekommt ein charakteristisches Motiv zur Einführung, aber der Komponist weicht mit dem Wort sodann ängstlich aus und das, was sonst sich zum hinreißenden Tonstück ausweiten würde, wird hier blasse Visitenkarte. Wenn dann die Leute spielen, holt Wetzler erleichtert aus und es entsteht im Kleinen ein Vorgeschmack dessen, was diese Szene unter anderen Umständen sein könnte. Schon der bloße Gedanke an einen einzuschaltenden Chor zwingt ihn ein, wie dann die Chorstellen unbedingt das Schwächste an der Ballettmusik sind. Kurz, die dramatischen Szenen sind nicht im gleichen Maße ursprünglich erfunden.“¹²⁹⁵

Dramatischen Effekt versprach sich Wetzler aber auch von Mitteln, die zwar in der Anlage des Werkes von Bedeutung sind, beim Erklängen aber zurücktreten. So erachtete er Fünfviertel-Takt als „aufregender“ gegenüber einem Dreiviertel.¹²⁹⁶ Weiter maß er der Wahl der Tonarten – ganz noch im Sinn des 18. Jahrhunderts – großen Wert bei:

„I think the new passages are very ‚singable‘, but I never can refrain from giving *greatest* attention to the importance of the choice of Tonarten; I didn’t study the classics in vain, and should our opera prove to have a dramatic impulse it will be due to my harmonic and ‚modulatorisches‘ scheme.“¹²⁹⁷

¹²⁹² Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 23.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 16).

¹²⁹³ Otto Maag, National-Zeitung (Basel), 7.11.1933, Abendblatt, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1933 b: 14.

¹²⁹⁴ H.L., Kölner Lokalanzeiger, 12.3.1930, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1930 c: 29.

¹²⁹⁵ Clemens Cunis, Weser Zeitung (Bremen), 16.10.1929, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1929 e: 26.

¹²⁹⁶ „Yesterday I worked on the orchestral score and improvised for hours on the last scene, – I wonder what you would have thought of it! I changed my mind, in so far as it will *not* be 3/4 time, – but 5/4, – that’s more exciting, and than I must give a little tribute to the Basques.“ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 12. August 1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 39).

¹²⁹⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, Niendorf, 26.7.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 26).

Wetzlers größte Kunst bestand indessen in einer Fertigkeit, die nur beschränkt Theaterwirkung erzielen kann: der Instrumentierung. Seit *Visionen* wurde er dafür gelobt, in der *Baskischen Venus* vermochte er damit Begeisterung auszulösen. Einigen war es aber bereits zu viel des Guten: „Der Tisch ist zu reich gedeckt, das lecker bereitete Mahl zu üppig gewürzt“, schrieb Otto Maag 1933.¹²⁹⁸ Bereits fünf Jahre zuvor hatte Adolf Weißmann das Ende dieser Kunst verkündet: „Sagen will ich aber auch, daß kaum ein anderer (den selbständigeren Reznicek ausgenommen) eine ähnlich staunenswerte Partitur von wechselvoll rauschendem Klang schreiben könnte; freilich auch, daß nur wenige sie schreiben möchten.“¹²⁹⁹ Wetzler selbst war offenkundig stolz auf seine Gewandtheit in der Orchesterbehandlung, verwies aber in seinen ausschließlich an Lini gerichteten Reflexionen auf Hector Berlioz. Von einer Unterhaltung mit Karl Alwin, 1926 bereits Kapellmeister an der Wiener Staatsoper, berichtete er:

„He [Alwin] compared me with Berlioz, emphasizing that I had a plus of color. Perfect nonsense! He is a passionate admirer of Berlioz, and said perhaps his greatness will be discovered in a hundred years, – perhaps *never*. At any rate he placed me in the front rank, and seemed pretty sincere about it.“¹³⁰⁰

Berlioz gehörte, wie bereits gezeigt, zu Wetzlers großen Vorbildern, doch wurde dieser nicht müde, selbst bei Berlioz die Instrumentation kleinzureden:

„Es ist so hoffnungslos ‚harebrained‘, wenn die Leute immer die Wirkung auf das Konto von Berlioz’ Orchestrationskunst setzen. *Ich* glaube es ist alles ursprünglich das Resultat seiner unbegrenzten Phantasie und *rein musikalisch* schöpferische Qualität, welche natürlich durch seinen, in einem höheren Sinne unbegreiflichen ordnenden Willen zum Ausdruck gebracht worden ist.“¹³⁰¹

Auf verschiedenen Ebenen verfolgte Wetzler selbst die Vervollkommnung dieser Kunst. So wusste er von einem Erlebnis in Holland zu berichten, wo er aus der Betrachtung von Rembrandts Werken hinsichtlich der Farbgebung Anregung bezogen hatte, die er dann den Werken eines anderen Vorbildes, Bach, virtuell einimpfte, um sie schließlich für sich fruchtbar zu machen.¹³⁰² Mehr Energie noch steckte Wetzler in die praktischen Überlegungen

¹²⁹⁸ Otto Maag, National-Zeitung (Basel), 7.11.1933, Abendblatt, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1933 b: 14.

¹²⁹⁹ Adolf Weißmann, B.Z. am Mittag (Berlin), 19.11.1928, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 16.

¹³⁰⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, Hamburg, 30.10.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 72).

¹³⁰¹ Wetzler an Agnes und Herbert Engelhard, Köln, 6.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1926: 3).

¹³⁰² „[...] als ich vor der Nachtwache und dem König Saul von Rembrand[t] in höchster Ergriffenheit stand, sagte ich zu Lini ‚so reich und farbig konnte kein Komponist instrumentieren‘, aber Bach hat mich eines besseren belehrt. Die grossen immanenten koloristischen Werke bei Bach habe ich von je her zwar geahnt, aber doch kaum geglaubt, dass man sie in all ihrer schillernden Pracht in so hohen [sic!] Masse zu Tage fördern könnte. Natürlich ist es keine abstrakte Instrumentationskunst, sondern es ist die unglaubliche Potenz des musikalischen Einzelfalls, der in den von Bach mit so genialem Instinkt empfundenen Inst[r]umenten eben so

zum Instrumentalsatz. Zahllos sind seine Berichte zu Detailfragen, erwähnenswert der seltene Austausch mit Fachkollegen, so 1925 in den USA dem Harfenisten Carlos Salzedo, der Wetzler trotz dessen langjähriger Orchestererfahrung noch viel Neues zur Harfe mit auf den Weg geben konnte:

„It is Fate that I should have met Salzedo just at the present moment, for he has realized my dreams regarding the orchestration of Venus, – dreams which I never could have utilized, not being able to play the harp myself. I have now found the key to it all, and now shall be able to bring the most demoniacal, uncanny effects – it’s all perfectly clear to me. The demoniacal Venus, Reynaldas anguish, etc. will now be expressed in a way that will make your flesh creep. Salzedo *offered* to help me, and I have suddenly invented an absolutely novel style of orchestration, rich, uncanny and at the same time so transparent that you will understand every syllable.“¹³⁰³

„Uncanny“ war ein Lieblingswort Wetzlers, die Illustration des Unheimlichen, des Gruselns („make your flesh creep“) ein zentrales Anliegen. Dieses lässt sich abschließend anhand von Alfonsos Auftritt in der „Brautgemach“-Szene, nach Wetzler „fraglos der Kulminationspunkt des ganzen Stücks“¹³⁰⁴, veranschaulichen. (Im Anhang sind zwei längere Abschnitte dieser Szene abgebildet: der Auftritt Alfonsos in Notenbeispiel 25, S. 439ff. und die Steigerung bis zum Auftritt der Statue und Alfonsos Tod in Notenbeispiel 26, S. 442ff.)

So plante Wetzler für Alfonso, den er als Werkzeug des Teufels zu inszenieren gedachte¹³⁰⁵, bestimmte Maßnahmen, um die unheimliche Stimmung zu erzeugen:

„[...] when Alfonso sings some of his passages, the music must be ‚schlotternd‘ and fantastically weird (all in pizzicato 5/4 time), but the principal and underlying theme must be monumental and elemental, – even more so, than the music of Caspar’s *big* aria, which Beethoven himself characterized as the devil. Any other musical Ausführung of this scene would either be flabby or naturalistisch vulgär à la Pedro in Tiefland. I pray to Heavens that I may find a powerful *new* theme; of course I could easily develop one out of the melodic material I already have, but I strongly feel that with Alfonso’s entrance a *surprisingly new* melodic element must dominate the whole scene, and work up to a crushing climax; – according to my conception, *this* is the inner meaning of your poem. Please write to me *at once*, whether you co-incide with me. – Perhaps the Scherzo demoniaco from Visions can be considered as a *mild* study for this scene, which must have a tremendous impetus until the apparition of Venus [...] Mir schwebt etwas vor wie die

prächtig und farbig klingt.“ Wetzler an Agnes und Herbert Engelhard, Köln, 6.4.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1926: 3).

¹³⁰³ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train Boston-N.Y.“, 13.4.1925 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1925: 40).

¹³⁰⁴ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 49).

¹³⁰⁵ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 49).

wildesten stellen im Scherzo der IX^{ten}. – Ach Gott, wenn ich nur auf's Papier brächte, was mich innerlich so wild bewegt!“¹³⁰⁶

Als Mittel sah Wetzler „schlotterndes pizzicato“¹³⁰⁷. Dramatische Funktion ließ er zudem der unterschiedlichen Instrumentierung von Alfonsos und Reynaldas Gesangsabschnitten zukommen: „When Alfonso sings, the strings alone play ‚lässig‘ partly ‚aufreizend.‘ Every time Reynalda sings, the strings play ‚arco‘, and the winds join.“¹³⁰⁸ (8 Takte nach Ziffer 388) Entsprechend seiner Konzeption der Leitmotive wollte Wetzler dieser Szene zur dramatischen Steigerung ein Neues beisteuern. Der vielerseits vermissten Erfindungsgabe und Originalität stand aber die eigene Ratlosigkeit gegenüber. Wetzler sprach von „manifold Hemmungen and handicaps.“¹³⁰⁹ Zahlreich belegt ist Wetzlers irrationaler Umgang mit diesem Phänomen: „I feel *exactly* how I must compose it, but it's a terribly difficult job.“¹³¹⁰

Der zentrale Einfall bestand dann im neu eingeführten „devil-theme“¹³¹¹ (bei Ziffer 388 in den Hörnern und Trompeten exponiert). Es gehört zu Wetzlers Eigenart der unmittelbaren Vertonung, Alfonso daraufhin „sein“ Motiv gleich selbst vortragen zu lassen („Nun, schöne Gattin“, 8 Takte nach 388), anstatt mit diesen Ebenen zu spielen. Immer eng gekoppelt erscheinen die Motive mit den entsprechenden Stichwörtern im Gesang. Dem Text „Du bist sie selbst“ – die Venus – gibt Wetzler das Venusmotiv, die fallende große Septime; der Tonsatz zum Auftritt der Statue (ab Ziffer 427) generiert sich ausschließlich aus demselben. Später, als sich ihr Alfonso entgegenstellt, wird er von seinem „Teufelsmotiv“ unterstützt (ab zwei Takte vor Ziffer 434 in Klarinetten und Flöten: „Lass seh'n, ob du die Stärk're bist! Ich bin dein Meister!“).

Zu den großräumigeren Maßnahmen gehört später in der Szene die geplante „kolossale, überraschende Steigerung“, die einsetzt, als Alfonso seine Braut zu bedrängen beginnt. Wie schon in früheren Werken zu beobachten, münden diese Crescendi bei Wetzler in kürzester Zeit in ein brachiales dreifaches Fortissimo – in dieser Szene bis zu Alfonsos Ableben (Notenbeispiel 26, Anhang, S. 442ff., Ziffer 436) gleich dreimal. Die zweite dieser drei Steigerungen (ab Ziffer 426) besteht aus einem längeren symphonischen Abschnitt, der den pantomimischen Auftritt der Statue begleitet. Er ist verhältnismäßig lang gehalten im Vergleich zum Rest der Szene, es besteht die Gefahr, dass die Spannung nicht aufrecht

¹³⁰⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, „On the train to Hamburg“, 12.7.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 16).

¹³⁰⁷ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 48).

¹³⁰⁸ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 9.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 37).

¹³⁰⁹ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 17.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 11).

¹³¹⁰ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 9.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 37).

¹³¹¹ Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 48).

erhalten werden kann. Dies führt dazu, dass die Zeitverhältnisse sich umkehren, dass nämlich die gesungenen Takte (ab Ziffer 422), die an sich bereits ein Dreifaches der dargestellten Zeit einnehmen, zügiger vorankommen als die Zwischenspiele, die zwar Handlung, an sich im Zeitverhältnis 1:1, darstellen, die aber faktisch beinahe einen Stillstand herbeiführen.

Trotzdem muss diese Szene damals im Gegensatz zu vielen anderen als theaterwirksam gegolten haben. Problematisch blieb freilich der Auftritt der Venusstatue, der Gefahr lief, unglaublich zu wirken. Zu stark erinnerte die Szene zudem an den Auftritt des Komturs in Mozarts *Don Giovanni*. Umso mehr widerspiegelt sie indessen den Kontrast von Eigenschaften, die bei Wetzler besonders weit auseinander klafften: auf der einen Seite die gewandte Behandlung des Orchesters und der Gesangsstimmen, der er die ganze Aufmerksamkeit schenkte, auf der anderen Seite ein ungebrochener Umgang mit dem Stoff und dessen dramatischen Qualitäten, der fast schon naive Züge trägt: „Unsere Venus ist eben mehr als eine, wenn auch edle, erotische Angelegenheit, – sie reicht in eine sehr hohe Sphäre. Der Gegenspieler kann nur der Teufel sein.“¹³¹²

Obwohl Wetzler mit seiner Oper in vieler Hinsicht auf bedeutend größeren Widerstand gestoßen war als mit seinen Orchesterwerken, plante er zusammen mit seiner Frau bereits wenige Monate nach der Uraufführung ein neues Bühnenwerk. Lini sollte *Le baruffe chiozzotte* von Carlo Goldoni bearbeiten, mit dessen Vertonung Wetzler diesmal mehr dem aktuellen Geschmack zu entsprechen hoffte, indem er sich der Mittel der Zeitoper bedienen wollte: „Halte Dich bitte nicht an irgend welche Vorbilder, sondern mache die Sache möglichst realistisch, drastisch, mit ausgesprochen grotesken Details, – dann muss es neu und ursprünglich wirken. Nicht zu sehr abgerundet und formvollendet!“¹³¹³

Dass Wetzler im gleichen Sommer, noch vor Linis Unfall im Februar 1930, sich auf das Violinkonzert zu konzentrieren begann, hatte vor allem finanzielle Gründe. Tantiemen bedeuteten für das Ehepaar die einzige Einnahmequelle, und solche hoffte Wetzler mit einem Solokonzert leichter zu erlangen als mit anderen Besetzungen.¹³¹⁴ Seine Bemühungen um weitere Übernahmen der *Baskischen Venus* bremsten die Komposition, Ende 1930 fand er dafür Zeit, ein Jahr später erfolgte die Vollendung.¹³¹⁵ Dazwischen lagen der Umzug nach

¹³¹² Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 49).

¹³¹³ Hermann Hans an Lini Wetzler, Capri, 7.6.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 42).

¹³¹⁴ So schrieb Wetzler im August 1929 an Lini: „Was hältst Du von dem Violinstück für Huberman? Wenn so ein Stück von nur wenigen Geigern viel gespielt wird, so bringt es viel mehr ein als ein Orchesterwerk.“

Hermann Hans an Lini Wetzler, Kampen (Sylt), 11.8.1929 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1929: 77).

¹³¹⁵ 1. Satz: Brissago, 19.12.1931; 2. Satz: Brissago, 29.1.1932.

Brissago, zu den Eltern der aktuellen Freundin Annaliese von Nicolai, und erste Zusammenkünfte mit der zukünftigen Lebensgefährtin Doris Oehmigen.¹³¹⁶ Die *Symphonie Concertante* op. 15 wurde am 14. Juni 1932 in der Berliner Funkstunde uraufgeführt, die zwei weiteren Aufführungen in Deutschland erklangen 1933 und 1934. Es ist fraglich, ob ohne das Aufführungsverbot ab 1935 noch viele gefolgt wären.

Die Pläne zu einem Klavierkonzert, die parallel zur kurz aufflammenden Pianistenkarriere wiederbelebt wurden, nahmen in den Wochen vor Linis Selbstmord (5. November 1933) Gestalt an¹³¹⁷, der mit der Basler Erstaufführung der *Baskischen Venus* zusammenfiel (6. November 1933). In gänzlich neue Richtungen wiesen die Werke, die Wetzler danach ins Auge fasste: das spätere *String quartet* op. 18 und das *Magnificat* op. 16. Mit Tantiemen war vor allem bei ersterem nicht zu rechnen, Bekenntnischarakter trugen sie beide.

5. Magnificat: Spiritualität

Im Gegensatz zum Streichquartett, das Wetzler in verschiedenen Phasen seines Lebens immer wieder beschäftigt hatte, erschien der Plan zu einer genuin geistlichen Komposition gänzlich neu. Er entstand in den Monaten nach Linis Tod, während die Auseinandersetzung mit katholischen Werten seit den frühen Zwanzigerjahren stattgefunden hatte. Im Juli 1934 arbeitete Wetzler „schwer am Magnificat“¹³¹⁸, im September hatte er „4/5 von einem Magnificat geschrieben, was ganz anständig geworden ist“¹³¹⁹, im Februar 1935 dachte er an den Abschluss: „Ich *muss* aber jetzt endlich die grosse Schlussfuge des Magnificat schreiben, [...] die Knabenchöre sind sehr schwer und heikel.“¹³²⁰ Eine Uraufführung stand schon für das Frühjahr 1935 in Aussicht, doch im Dezember 1936 arbeitete er abermals an der Schlussfuge¹³²¹, die Vollendung erfolgte am Weihnachtstag. Dazwischen lag der Umzug von Basel nach Ascona Ende 1935 und die erste Amerika/England-Reise Anfang 1936.

Die Besetzung des *Magnificat* legt die Vermutung nahe, dass die Idee von außen an Wetzler herangetragen worden wurde wie später bei den Motetten, die er ab 1938 zu komponieren begann. Das *Magnificat* scheint mit dreifachem Knabenchor, dazu Solo-Sopran, Violine und Orgel, auf Aufführungen in größeren Klosterschulen zugeschnitten. Doch die sechs

¹³¹⁶ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 22.12.1931 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1931/33: 2).

¹³¹⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, Basel, 13.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 1) und Basel, 21.10.1933 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1933: 2).

¹³¹⁸ Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 5.7.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1934: 7).

¹³¹⁹ Wetzler an Anna Buchenau, Basel, 15.9.1934, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 27).

¹³²⁰ Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 20.2.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1935: 9).

¹³²¹ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, Basel, 7.12.1936 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1936: 35) und Wetzler an Bertha Rudolph, Weesen, 13.12.1936, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1935: 108).

Aufführungen zu Wetzlers Lebzeiten erfolgten allesamt in weltlichem Rahmen¹³²², darunter die Uraufführung mit den Wiener Sängerknaben an den Salzburger Festspielen 1937¹³²³, einen Monat später mit Frauenchor unter Hans Münch in Basel¹³²⁴ und die Gröbte im Frühling 1939 in Cincinnati.¹³²⁵

Es wäre verfehlt, im *Magnificat* einen kompositorischen Anschluss zur *Baskischen Venus* oder zur *Sinfonie concertante* zu suchen, zu sehr unterscheidet sich die Gestalt. Zudem entsprach es Wetzlers Selbstverständnis, gleichzeitig verschiedene Stile zu bedienen. Das Bild eines kategorisch verschiedenen Kirchenstils hätte er wohl abgelehnt zugunsten einer individuellen Prägung, die er, wie schon gezeigt, jedem neuen Werk zu verleihen gedachte: „Stilkritisch bin ich sehr schwer einzureihen, denn jedes meiner Werke hat einen ausgesprochen eigenen, mit meinen übrigen, höchst kontrastierenden Stil. Krassere Gegensätze als z. B. die Oper ‚Die Baskische Venus‘ und das ‚Magnificat‘ kann man sich allerdings nicht denken.“¹³²⁶ Diese Haltung hatte sich auch schon in Wetzlers Charakterisierung der Bühnenwerke Wagners manifestiert, mit der er zehn Jahre zuvor Thomas Mann am Nordseestrand herausgefordert hatte.¹³²⁷

Fast scheint es, als hätte der einfache Tonsatz des *Magnificat* befreiende Wirkung gezeigt. Streng tonal gehalten, unterlässt es Wetzler, darin die Grenzen der Harmonik zu suchen, umso mehr spielt er, wie schon in der *Baskischen Venus*, mit den Grenzen der Tonarten und deren enharmonischen Übergängen. Die Dreiklangsschichtungen werden nur selten von Septakkorden durchbrochen, Varianten bieten gelegentlich mehrfache Rückungen und leere Quintklänge. Die Chorstimmen und gar die Solostimme sind in der Ausführbarkeit so einfach gesetzt, dass sie von versierten Laien oder geschulten Kindern gut gemeistert werden können (Notenbeispiel 27, Anhang, S. 453). Besonderes Merkmal ist der Einsatz der ungebrochenen Stimmen, der dem Werk eine einfache Wirkung verleiht und namentlich in der Schlussfuge mit dreifach geteiltem Chor Wetzlers kontrapunktische Anstrengungen elegant, ja sphärisch erscheinen lassen (Notenbeispiel 28, Anhang, S. 454).

Von der Faktur her vergleichbar sind auch die „Offertorien“, die Wetzler ab 1938 in Ascona zu schreiben begann, auf Anregung von Pater Filippo Gut, Vorsteher des Collegio Papio in Ascona. So empfahl der Rektor die liturgischen Vorlagen und gemahnte an die Singbarkeit:

¹³²² Vgl. Anhang: *Aufführungen von Wetzlers Werken*.

¹³²³ Salzburg, 2.8.1937.

¹³²⁴ Basel, 29.9.1937.

¹³²⁵ Cincinnati, Ohio, 13.5.1939.

¹³²⁶ Wetzler an „Herr Doktor“, Ascona, 30.11.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 16).

¹³²⁷ Vgl. Hermann Hans an Lini Wetzler, List (Sylt), 22.8.1927 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1927: 49).

„[...] aber bedenken Sie, bitte, immer, dass es ja nicht zu schwer sein darf.“¹³²⁸ Insgesamt vierzehn dieser kurzen Chorwerke sind zwischen 1938 und 1943 entstanden, allesamt a cappella, bis auf das *Nunc dimittis* op. 20, die einzige dieser Kompositionen, die eine eigene Opuszahl trägt.¹³²⁹ Für acht Männerstimmen, Bass solo und Orgel geschrieben, gleicht das *Nunc dimittis* in der formalen Anlage den anderen Stücken. Die ersten sieben entstanden noch zwischen 1938 und 1940 in Ascona – die Vollendung des *Nunc dimittis* erfolgte 1939 in New York –, die restlichen sechs nach dem Umzug im Frühsommer 1940 in die USA. Diese entstanden in gänzlich veränderter Umgebung: in der Sommerhitze im Bungalow in Avon-by-the-Sea an der Ostküste New Jerseys, in der angeregten Ambiance des Künstlerstädtchens Rockport (Maine), zwischen den Meisterkursen Elisabeth Schumanns und gemeinschaftlichem Hummerverzehr¹³³⁰, schließlich auch in der Zweizimmerwohnung am Central Park. Das letzte Werk, das unvollendet gebliebene *Ascendit Deus*, trägt die Datierung „New York, May 20. 1943“, neun Tage vor Wetzlers Tod.

| | Vollendung / Veröffentlichung |
|--|---|
| 1 Tota pulchra es Maria | Ascona, 3.12.1938 / New York 1941 |
| 2 Laetentur caeli | Ascona, 18.12.1938 / Selbstverlag, 1941 |
| 3 Dextera Domini fecit virtutem | - / Einsiedeln [1938] |
| 4 Nunc dimittis op. 20 | New York, 11.6.1939 / Selbstverlag, 1939 |
| 5 Mihi autem nimis honorati | Ascona, 19.9.1939 / New York 1941 |
| 6 Postula a me. Festival of Christ the King | Ascona, 8.10.1939 / New York 1941 |
| 7 Afferentur Regi | Ascona, 15.2.1940 / New York 1941 |
| 8 Improperium expectavit | Ascona, 2.3.1940 / - |
| 9 Ad te levavi | Avon-by-the-Sea, 7.8.1940 / - |
| 10 Deus, tu conversus | Locust, 16.9.1940 / - |
| 11 Benedixisti, Domine, terram tuam | Avon-by-the-Sea, 24.9.1940 / Selbstverlag, 1940 |
| 12 Ave Maria | New York, 1.12.1940 / Selbstverlag, 1940 |
| 13 Tui sunt caeli | Rockport, 7.8.1941 / New York 1941 |
| 14 Ascendit Deus (unvollendet) | New York, 20.5.1943 / - |

Tabelle 18: Entstehungsreihenfolge der „Offertorien“ (1938–1943)

Ursprünglich für gelegentlichen Gebrauch in Ascona gedacht, dehnte sich der Plan schnell zu einem umfassenden Jahreszyklus von 52 Werken aus.¹³³¹ Wie immer gingen bei Wetzler spirituelle Anliegen, künstlerische Faszination und finanzieller Ansporn Hand in Hand: „Father O’Malley [...] ist überzeugt, dass jede Katholische Kirche in Amerika die Offertorien singen wird, und dass ich grosse Tantiemen davon erhalten werde. Sobald ich zur Ruhe

¹³²⁸ Pater Filippo Gut an Wetzler, Ascona, 18.8.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bf 1938: 8).

¹³²⁹ Vgl. *Werkverzeichnis*.

¹³³⁰ „Gestern hatte ich einen herrlichen Tag. Zuerst Schwimmen, dann grossartiges Hummerpicknic am Strande mit Frau Schumann und der ganzen Gesellschaft. Daraufhin nach Hause, wo ich ein grösseres Weihnachtsoffertorium vollendete, dem ich in aller Bescheidenheit das Prädikat ‚grossartig‘ geben kann.“ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 4.9.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 24).

¹³³¹ Vgl. Wetzler an Doris Oehmigen, „Chicago-New York“, 5.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1939: 18).

komme, werde ich neue schreiben, so dass es eine Sammlung von ungefähr 25 geben wird. Das ist eine wirklich schöne Aufgabe die bei mir vom Herzen kommt.“¹³³² Die amerikanischen Verleger verhandelten allerdings härter, als es Wetzler aus Deutschland gewohnt war, die Tantiemen wurden weit knapper berechnet. Der Verlag *Fischer & Bro.* aus New York bot „einen einzigen cent für jedes verkaufte Exemplar.“ „Du kann Dir meine Wut vorstellen! Dafür komponiere ich mir das Herz aus dem Leibe!“¹³³³, schrieb Wetzler 1941 an seine Freundin. Dazu kam, dass er nur schwer Zeit fand zum Komponieren, da er darauf angewiesen war, in der neuen Welt Arbeit zu finden und Aufführungen zu erwirken, nachdem er sich in Ascona ein Leben als Privatier hatte leisten können. „I am wasting time and strength in America. Had I remained at Ascona, I perhaps would have finished my 52 offertories by this time [...]“¹³³⁴, stellte er im März 1942 resigniert fest; kein einziges Chorwerk entstand in diesem Jahr.

Den vierzehn Offertorien gemeinsam ist die Aufteilung in einen homophonen und einen polyphonen Abschnitt, die Reihenfolge variiert. Die Stücke sind wie im *Magnificat* tonal gehalten, b-Tonarten überwiegen. Zu den Merkmalen gehören weiter die seltene Verwendung von Septakkorden, mediantische Verbindungen und enharmonische Übergänge an der Schwelle der sechs Vorzeichen. Die Faktur der ab August 1940 in Amerika entstandenen Werke vereinfacht sich, die Polyphonie fällt weg, modale Akkordverbindungen überwiegen – es scheint, als hätte sich Wetzler dem Repertoire der englischsprachigen Kirchenpraxis angepasst. Seinen Stil, den er bereits in der Konzeption der *Baskischen Venus* probeweise reguliert hatte, richtete er nun bewusst nach dem Wunsch der Kunden: „I beg you to tell me frankly whether the ‚Mihi autem‘ appeals to you and whether it is in the style you had in mind when you suggested my writing it. Should it not have come up to your expectations, please tell me so, and I shall then write another ‚Mihi autem‘ for you“, schrieb Wetzler im Herbst 1939 an den Chicagoer Chorleiter Eugene Francis O’Malley.¹³³⁵

Die instrumentale Behandlung der polyphonen Stimmen mit kleinen Rhythmisierungen in *Tota pulchra es Maria*, dem Ersten der Werkgruppe, wird in den Folgewerken allmählich gesanglicher, was mitunter höchst chromatische Fugenteile nicht ausschließt. So erinnert das zuletzt in der Schweiz entstandene *Improperium expectavit* am ehesten an Wetzlers Vorbild

¹³³² Wetzler an Doris Oehmigen, Chicago, Ill., 22.5.1939 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1939: 20). Wetzler nennt an dieser Stelle tatsächlich die Zahl 25.

¹³³³ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 11.2.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 5).

¹³³⁴ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 25.3.1942 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 8).

¹³³⁵ Wetzler an Eugene Francis O’Malley, 19.10.1939, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1939: 12).

Bach. Als einzige rein polyphon gehalten, ist die unveröffentlicht gebliebene Motette die Sperrigste von allen (Notenbeispiel 29, Anhang, S. 456). Wie früher in Deutschland erhoffte sich Wetzler auch bei diesen kleinen Werken durch die Fürsprache namhafter Musiker neue Aufführungsmöglichkeiten. 1941 erhielt er Gelegenheit, *Improperium exspectavit* George Szell vorzuspielen, der 1917 die von Wetzler ausgeschlagene Stelle in Straßburg angenommen, in der Zwischenzeit nunmehr Weltruhm erlangt hatte:

„Neulich lud mich der ganz hervorragende Dirigent Georg Szell (früher an der Berliner Staatsoper) ein, es waren auch andere Leute da. Ich spielte einige meiner Sachen, die ihm sehr gefallen haben, besonders mein Palmsonntag Offertorium [= *Improperium exspectavit*]. Er sagte wiederholt: ‚das ist ein Meisterwerk ersten Ranges, – keiner der klassischen Meister hätte es besser machen können.‘ Ähnliche Urteile hörte ich auch von anderen Musikern. Ich bin natürlich über diese Anerkennung sehr glücklich, aber es wäre endlich an der Zeit, dass diese Urteile sich materiell auswirkten.“¹³³⁶

In Amerika schrieb Wetzler fortan einfachere, mitunter weitgehend homophone Sätze, trotzdem hielt er der Fuge als seinem ureigensten Mittel die Treue. In der Art, in der sie ihm Mitte der Zwanzigerjahre geholfen hatte, die populären Strömungen der Neuen Musik hinwegzufegen, diente sich auch jetzt als Waffe, um gegen den Weltkrieg anzukämpfen, so in *Tui sunt caeli*: „Es ist das Beste was ich bis jetzt geschrieben habe. Es endigt mit einer intensiven Fuge auf den Text: ‚Gerechtigkeit und Recht sind Deines Thrones Stützen.‘ Da habe ich mit einer grimmigen Überzeugung etwas Gehöriges, für unsere Zeit Mahnendes hineingelegt.“¹³³⁷ Anders als in den *Visionen* wählt Wetzler hier einen feierlichen Gestus, der Satz bleibt ausgeglichen, gemessen die sich steigernde Chromatik, die Dissonanzbehandlung ist an der polyphonen Praxis des 16. Jahrhunderts angelehnt. (Notenbeispiel 30, Anhang, S. 457)

Hier vermischen sich die verschiedenen Anliegen Wetzlers. Zu den wirtschaftlichen Erwartungen, die er an die Motetten knüpfte, gesellte sich nun die ansatzweise vorhandene politische Haltung. Der Religion, die den Boden legte für das Corpus der geistlichen Werke, kam dabei angesichts der Situation in Deutschland identitätsstiftende Funktion zu. ‚Komponieren‘ erachtete Wetzler in dieser Hinsicht als geeignetes Mittel, um in dieser veränderten Welt seine Position glaubwürdig darzulegen.

„Strange to say, Annaliese, Buchenaus, and my other German friends are wildly enthusiastic about the present regime, and don’t seem to feel that they are going through the darkest period of German history. Annaliese, who really ought to know better, says I am infected with ‚Internationalism‘ and Jewish

¹³³⁶ Wetzler an Doris Oehmigen, New York, N.Y., 14.5.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 18).

¹³³⁷ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 4.9.1941 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 24).

influences. I! who has just written a most genuine magnificat, which unquestionably will be heard, when many of the heroes of the day are forgotten for good.“¹³³⁸

Später, ab Sommer 1940 in den USA, sah sich Wetzler abermals gezwungen, seinen Platz in einer neuen Gesellschaft zu suchen, die sich seit seiner New Yorker Zeit um die Jahrhundertwende grundlegend gewandelt hatte. Die neuen Strömungen der aus Europa geflohenen Komponisten, aber auch die aufkeimende Populärmusik machten Wetzler zu schaffen: wirtschaftlich, da er sich seinen Markt neu erkämpfen musste, aber auch künstlerisch, da ihm die vielfältigen aktuellen Entwicklungen fremd blieben. Die Fortsetzung der Motettenkomposition bot hier zunächst einen günstigen Ausweg. Nach zwei Jahren in Amerika rang er sich zu einer persönlichen Antwort durch: der *American Rhapsody*. Davor hatte er sich in Amerika mit dem *String Quartet* op. 18 eingeführt¹³³⁹, das noch in Ascona entstanden war.

6. String Quartet

Seit April 1934 hatte er daran gearbeitet, parallel zum *Magnificat*.¹³⁴⁰ Am 8. Januar 1937, zwei Wochen nach dem *Magnificat*, schloss er den ersten Satz des Quartetts ab; die Vollendung des ganzen Werkes erfolgte am 25. März 1938 in Ascona. Bereits vor seinem Studium in Frankfurt war ein „Streich Quartett“ entstanden, „componirt in New York im Maerz-April, 1885“¹³⁴¹: wie später in Frankfurt die *Sinfonie in Es* ein Kopfsatz. Mit dem *String Quartet* op. 18 schuf Wetzler nun gegen Ende seines Lebens zum ersten Mal ein Werk, das in der äußeren Gestalt der vollständigen Sonatenform entsprach.

Stilistisch bildet es das Gegenstück zum gleichzeitig entstandenen *Magnificat*. Während Wetzler dort mit einfachsten Akkorden Wirkung erzielt, versucht er hier im Quartett, mehr noch als in der *Baskischen Venus*, die Grenzen der tonalen Harmonik auszuloten, ohne diese je verlassen zu wollen. So ist ihm viel daran gelegen, das erste Thema (Notenbeispiel 31, Anhang, S. 459, Ziffer 3 bis zwei Takte nach Ziffer 3), das bereits in der Einleitung unverändert erscheint, tonal derart zu verschleiern, dass die Tonika erst im 17. Takt der Exposition endgültig erreicht wird, wenn auch nur für einen Takt (Ziffer 4).

In Kontrast zu diesem Bemühen steht der einfache Tonsatz, die bis auf den polyphonen 4. Satz über weite Strecken Züge eines Kantilenensatzes trägt, durchsetzt mit

¹³³⁸ Wetzler an George Herbert, Agnes und Giorgia Engelhard, undatierter Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934/37: 12).

¹³³⁹ Uraufführung: Curtis String Quartet, Philadelphia, Pa., 18.1.1941.

¹³⁴⁰ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 23.4.1943, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1934: 137).

¹³⁴¹ Datierung der von fremder Hand angefertigten Reinschrift (CH-Zz, Mus NL 145: Acc 1: 1).

kontrapunktischen Elementen. Auch die Einleitung besteht, fest nach den Grundsätzen seines Artikels *Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven*, wonach „das Prinzip der typisch Beethovenschen Einleitung [...] immer in streng *genetischem* Zusammenhang mit dem Hauptgedanken“ stehe, aus einer fugierten Verarbeitung des Hauptthemas. Zu Beginn erscheint dieses unverändert im Kontrapunkt, ab Ziffer 2 folgt die Reminiszenz der zwei Anfangsintervalle in rhythmisch freier Form.

Das Hauptthema erinnert mit der aufsteigenden kleinen None auffallend an die absteigende große Septime im Leitmotiv der Baskischen Venus. Mit den unsanglichsten der Intervalle versucht Wetzler so seinen eigenen Weg zu gehen innerhalb der Konventionen. Treffend beschrieb Alfred Einstein anlässlich der *Baskischen Venus* dieses Abgrenzen gegen berühmte Vorbilder: „So wird die Melodik gewundener, die Harmonik komplizierter, auch das hat viel Arbeit gekostet.“¹³⁴² „Gewunden“ ist das Hauptthema tatsächlich, mehr noch das Seitenthema, das auf den ersten Blick als Spiegelung des Hauptthemas erscheint. Nun ist es aber gerade diese Melodik, die den Grundstein legt zur ernsten, ja feierlichen Grundstimmung des Werkes, begonnen in den Monaten nach Linis Tod (VII, Ziffer 6 bis Takt 4 nach Ziffer 6).

Die Tonartendisposition um c-Moll lässt in der Gesamtschau des Wetzlerschen Oeuvres Gesetzmäßigkeiten erkennen: Das erste Streichquartett stand in c-moll, Beethovens fünfte Symphonie in c-Moll erklang am ersten regulären *Wetzler Concert*, die nach dem Abschluss des *String Quartet* entstehenden Chorwerke sind vornehmlich in b-Tonarten gehalten, während sich das *Magnificat* von F-Dur nach A-Dur wandelt. Das allerletzte Werk schließlich, *Ascendit Deus*, begonnen in den letzten Lebenswochen, steht in C-Dur. Demgegenüber sind die C-Tonarten im restlichen Werk Wetzlers nur schwach vertreten.

| I | II | III | IV |
|--------------------------------|---------|-------------------|---------------------------------|
| Poco Adagio – Allegro energico | Scherzo | Adagio tranquillo | Fuga doppia (Moderato vigoroso) |
| c (c-Es / c-c) | c | As | C |

Tabelle 19: *String Quartet* op. 18, Satzfolge und Tonartendisposition

Außer Zweifel steht, dass Wetzler im *String Quartet* wie in keinem anderen Werk die Gelegenheit ergriff, sich an Beethoven abzuarbeiten. Die Kompositionsberichte stehen ganz im Zeichen seines „Helden“, namentlich zum 4. Satz, der *Fuga doppia*: „That terrible Beethoven! [...] you cannot possibly know who he really is, unless you have struggled and

¹³⁴² Alfred Einstein, Berliner Tageblatt, 19.11.1928, Abend-Ausgabe, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1928 g: 15.

written a complicated fugue for string-quartette yourself. Beethoven makes me feel that I am a miserable louse.“¹³⁴³

Hindemith

Im Sommer 1940, frisch in Amerika angekommen, präsentierte Wetzler die Früchte seiner kontrapunktischen Anstrengungen am Musikfest in Lenox Paul Hindemith, den er von Deutschland her schon persönlich kannte:

„An dem Fugenthema meines Quartetts hatte er harmonisch allerlei auszusetzen. Ich sagte ihm: ‚so schreiben Sie mir einmal nieder, wie Sie es gemacht hätten‘, was er dann gewissenhaft und gründlich getan hat, – seine Version ist sehr eckig und zackig, aber meine gefällt mir entschieden besser.“¹³⁴⁴

Hindemiths „Version“ ist im Autograph erhalten (Notenbeispiel 32, Anhang, S. 462; im Vergleich dazu die Originalgestalt von Wetzlers Fugenthema: Notenbeispiel 33, Anhang, S. 462).

Die Veränderung Hindemiths besteht in der Umverteilung der tonalen Zentren nach den Grundsätzen, die er in der kurz zuvor veröffentlichten *Unterweisung im Tonsatz* dargelegt hatte. So emanzipiert er in Wetzlers Fugenthema, das von C nach G moduliert, die Zwischenstufen, die Wetzler mit verminderten Septakkorden durchschreitet. Diese werden bei Hindemith zu eigenen Zentren: B in Takt 4, As in Takt 9 anstelle von Wetzlers Neapolitaner, wo zudem die Sequenzen um einen Takt gerafft werden.

Dass sich zwischen Wetzler und Hindemith ein freundschaftliches Verhältnis entwickeln konnte, war nicht selbstverständlich angesichts der verschiedenen musikalischen Welten, aus denen sie kamen. Mitte der Zwanzigerjahre hatte Wetzler in Köln mehrfach gesellschaftlichen Runden im Umkreis des Amar-Quartetts beigewohnt, der ihm aber suspekt blieb, ohne dass er

¹³⁴³ Der Bericht im Wortlaut: „On March 25th I finished the double fugue of your quartette. It's construction is very clear, but nevertheless it is problematic in respect to the tonal effect. That terrible Beethoven! I do not doubt that you have a tolerably favorable opinion of his music, but believe me, you *cannot* possibly know who he really is, unless you have struggled and written a complicated fugue for string-quartette yourself. Beethoven makes me feel that I am a miserable louse. How he exhausts the technical possibilities of the instruments! Spiritualizing everything. How he utilizes their limitations by inventing new combinations. in every successive work he creates a new world. Wie das alles klingt! Man kann wirklich nichts von ihm lernen, – dazu müsste man *sein* Herz und *sein* Hirn haben. Hätte ich die Gabe des Wortes, so würde ich ein Buch schreiben, ‚Beethoven als Erzieher.‘ Das Wesentliche bei ihm ist immer der Wille der hinter jedem Werk steckt. Grössere Kraft hat noch kein Held auf diesem Planeten gehabt, – er unterscheidet sich von den anderen ‚Helden‘ dadurch, dass er zwei Kleinigkeiten hat, die nicht im Lexikon der anderen stehen: Güte und Liebe, mythische, ausser Kurs gesetzte Begriffe [...].“ [Nachfolgendes Blatt fehlt.] Wetzler an George Herbert Engelhard, „On the train to Ascona“, 29.3.1938 (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 10).

¹³⁴⁴ Wetzler an Doris Oehmigen, Avon-by-the-Sea, N.J., 26.8.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 14).

es näher erläutern konnte.¹³⁴⁵ Hindemiths eigener Musik stand er zudem skeptisch gegenüber, so in einem Bericht von 1931:

„Last night we went to see Hindemith's ‚Neues vom Tage‘. At first I was very much amused and interested, but it soon grew boresome and monotonous, und in der Rückerinnerung ist es weiter nichts als ein grosses Nichts, ohne jede nachhaltige Bedeutung, – furchtbar schnoddrig, nichtssagend und snobistisch.“¹³⁴⁶

Umso bemerkenswerter ist diese Zusammenarbeit, die sich als Schüler-Verhältnis zum 15 Jahre jüngeren Lehrer Hindemith etablierte. Wetzler nahm dabei eine unterwürfige Haltung ein, in der Hoffnung, mit Hindemiths Hilfe den Anschluss an eine Zeit zu finden, die ihm längst fremd geworden war:

„[Hindemith] holte mich jeden Morgen um punkt 8 zum Frühstück ab, und wir arbeiteten jeden Tag mehrere Stunden sehr intensiv Kontrapunkt zusammen. Wir sind zwar Antipoden, aber da er enorm viel kann und gelernt hat, verstehen wir uns grossartig [...] Ich ackere jetzt seine neue Kontrapunktlehre durch, – eine Mordsarbeit, aber ich will auf der ‚Höhe der Zeit‘ sein, – vielleicht werde ich technisch davon gewinnen, und künftig mit mehr Leichtigkeit schreiben.“¹³⁴⁷

7. American Rhapsody: Identität

Wie nie zuvor in Wetzlers Leben stellte sich die Frage, welche Musik er schreiben sollte. All die geschichtlichen und biographischen Brüche wurden bisher zusammengehalten von musikalischer Kontinuität: das Pendeln zwischen Amerika und Europa um 1900, die sozialen Umbrüche nach dem Ersten Weltkrieg, die künstlerischen Umbrüche der Zwanzigerjahre, die einsetzende Diktatur in Deutschland und der Freitod der Ehefrau 1933, die Schweizer Isolation. Die musikalischen Grundlagen, die er sich in der Jugend angeeignet hatte, hatten bis zu diesem Punkt ihre Gültigkeit behalten, ebenso der ideelle Rahmen, in dem sie zur Aufführung kamen. Im Lauf der Dreißigerjahre war aber in den USA eine Diskussion um „amerikanische Musik“ entstanden, die für die eminent deutsche Musik Wetzlers keinen Platz

¹³⁴⁵ Die entsprechenden Berichte sind geprägt von Unbehagen. So schrieb er am 5. Februar 1926: „I joined a crowd at Fischer's restaurant after the chamber music concert (Amar quartette) on Wednesday. ‚Among those present‘ were Hindemith, Baron Diergart and wife, Unger whom I cut and wife (talked to her), – Tiny Debüser, that insipid Ehepaar Tietz, Fr. Dr. Thalheimer and sister, etc. etc.; at 11 o'clock they wanted to pull me along to the Bastei, but then I took French leave. It was awful, – o Lord!“ Hermann Hans an Lini Wetzler, Köln, 1.2.1926 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1926: 3).

¹³⁴⁶ Hermann Hans an Lini Wetzler, Mannheim, 1.6.1931 (CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1931: 61).

¹³⁴⁷ Wetzler an Doris Oehmigen, Avon-by-the-Sea, N.J., 26.8.1940 (CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1940: 14).

bereithielt. In dieser Hinsicht war Wetzler als Amerikaner zu einem Fremden im eigenen Land geworden.¹³⁴⁸

Einmal mehr manifestierte sich an diesem Punkt Wetzlers Anpassungsfähigkeit. Obwohl er die aktuellen Tendenzen kategorisch ablehnte¹³⁴⁹, versuchte er, sich in den veränderten Umgebung einen Platz zu schaffen. Dabei bedeutete die Verwendung von Volksmusik einen gangbaren Weg. „I shall try to compose a new ‚American‘ orchestra-work, and am studying all kinds of American Folksongs for this purpose“, berichtete er am 6. Juli 1942.¹³⁵⁰

Der 20. November markiert den Beginn der Niederschrift der *American Rhapsody*, am 3. Februar 1943 schloss Wetzler den ersten Satz ab. Die nachfolgenden Teile sind so weit ausgearbeitet, dass die formalen, melodischen und harmonischen Zusammenhänge vollkommen erkennbar werden. Dem ersten, in sich geschlossenen Satz, der keine Bezüge auf präexistentes Material erkennen lässt, steht der dritte gegenüber, der sich aus einer Volkslied-Melodie speist, die im zweiten Satz exponiert wird.¹³⁵¹

| Satz | I Allegro moderato | II Moderato con moto | III Allegro con spirito |
|--------|---------------------|--------------------------|------------------------------------|
| Dauer | 7' | 30'' | 3' |
| Takt | 4/4 | 4/4 | 4/4 |
| Anlage | 1 Thema, fugenartig | Volkslied-Melodie, E-Dur | Verarbeitung der Volkslied-Melodie |

Tabelle 20: *American Rhapsody*, formale Disposition

Zum ersten Mal verzichtet Wetzler weitgehend auf tonale Zentren. Das Thema des ersten Satzes umspannt, wie knapp 50 Jahre zuvor das Eingangsmotiv im Opus 1, *The fairye Queene*, einen übermäßigen Dreiklang *b-ges-d* im Fagott (Notenbeispiel 6, unten: Takt 5, Schlag 1 bzw. 3, Takt 6, Schlag 2). Das Thema ist in drei Teilen angelegt, die motivisch den ganzen Satz speisen (Takt 5, 6, 7 bis 8). Wetzler wird die Synkopierungen im ersten und dritten Takt des Themas als Konzession an das „Amerikanische“ erachtet haben, deren Modernität er sogleich kompensiert, indem er das Thema zu einer Fuge verarbeitet und so auf das Terrain zurückführt, das sich in seiner Entwicklung als Komponist zunehmend als letzter Rückzugsort bewährt hatte. Die freiere tonale Anlage, wohl vom Studium der *Unterweisung*

¹³⁴⁸ Sein bereits im Kapitel *Stationen* zitierter Ausspruch bringt dies auf den Punkt: „Sie wollen partout ‚American Music‘ haben. Kein Mensch kann mir erklären was das sei. ich gelte absolut als Europäer, während x gerissene Russisch-jüdische ‚Künstler‘ bereits nach 6 Monaten völlig amerikanisiert sind, und als Stützen des ‚American Way‘ gelten. Das kann ich Aermster nicht konkurrieren.“ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 3.8.1941 (CH-Zz, Mus NL 1945: Bba 1941: 26).

¹³⁴⁹ Vgl. Wetzler an Bertha Rudolph, Ascona, 7.1938, Durchschlag (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1938: 11: 2).

¹³⁵⁰ Wetzler an Doris Oehmigen, Rockport, Me., 6.7.1942 (CH-Zz, Mus NL 1945: Bba 1942: 15).

¹³⁵¹ Der zweite Satz besteht aus zwei abgeschlossenen Teilen, die je die Lied-Melodie in unterschiedlicher Instrumentierung exponieren. Die autographen Seiten sind von Wetzler durchpaginiert, scheinen aber aufgrund der Gleichartigkeit des präsentierten Materials eher alternativ zueinander zu stehen.

im Tonsatz von Hindemith beeinflusst, eröffnet nun neue Möglichkeiten im Kontrapunkt, so den zweiten Einsatz des Fugenthemas eine kleine Sekunde tiefer (Takt 9):

Allegro moderato

The image shows a musical score for two parts: Oboe (Ob.) and Fagott (Fg.). The Oboe part is written on a single staff in 4/4 time, and the Fagott part is written on a single staff in 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of two systems of music. The first system shows the Oboe playing a series of eighth notes, while the Fagott plays a more complex, chromatic line. The second system continues this contrapuntal texture, with both instruments featuring chromatic and intervallic movements.

Notenbeispiel 6: Wetzler, Hermann Hans, *American Rhapsody*, Partitur (Transkription des Autographs), New York, 3.2.1943, Takt 5 bis 12

Auf der harmonischen Ebene verharret Wetzler in vertrauten Bereichen. Um sich nicht tonal festlegen zu müssen, laviert er über große Strecken zwischen übermäßigen Dreiklängen und doppelt verminderten Septakkorden, in denen die Teile des Themas eingearbeitet werden, verbunden durch chromatische Orchesterbewegungen. Die Musik erhält so illustrativen Charakter, anzutreffen in Filmmusikkompositionen der Zeit (Notenbeispiel 34, Anhang, S. 463, dritter Takt des Fugenthemas in den Hörnern).

Dem geschlossenen ersten Satz steht die rhapsodisch gehaltene Einarbeitung des zuvor exponierten Liedthemas sowie weiterer Vorlagen gegenüber. Dazwischen eingestreut sind theatralische chromatische Elemente, Reminiszenzen an den ersten Satz.

Diese zufällig wirkende Anlage erinnert daran, dass während der Komposition der *American Rhapsody*, im Gegensatz den bisherigen Orchesterwerken, keinerlei Aufführung in Aussicht stand. Ebenso wenig liegt dem Werk ein offensichtliches Programm zugrunde, wie dies bisher stets der Fall gewesen war, auch wenn Wetzler den Begriff der Programmmusik ablehnte.¹³⁵²

Vor diesem Hintergrund zeigt sich, wie sehr Wetzler seit den frühen Jahren in das Musikleben sowohl New Yorks als später auch Deutschlands integriert gewesen war. Während die mit aller Kraft erstrebte Karriere als Kapellmeister langsam erlosch, fand sich Wetzler als Komponist meist in der vorteilhaften Lage, Musik zu schreiben, die eine Funktion erfüllte. Dies war, im Gegensatz zu der *American Rhapsody*, bei seinen Chorwerken immerhin in

¹³⁵² Vgl. St., Saarbrücker Landeszeitung, 1.3.1931, zitiert nach CH-Zz, Mus NL 145: E 1931 a: 2.

einem bescheidenen Maß der Fall. Naheliegender erscheint daher die Beschäftigung mit der Vokalpolyphonie in seinen letzten Lebenswochen: dem Fragment gebliebenen *Ascendit Deus*.

Anhang

1. Zeittafel

Wohnortswechsel sind hervorgehoben.

| | | |
|----------|-------------------------|---|
| 1870 | Frankfurt a. M. | 8.7.: Geburt Wetzlers |
| 1871 | Cincinnati, Ohio | Wetzlers Eltern ziehen von Deutschland nach Cincinnati |
| 1874 | | 10.1.: Wetzlers Schwester Minna wird geboren; die Mutter stirbt bei der Geburt oder kurz darauf. |
| vor 1881 | | Violinunterricht bei Charles Baetens |
| 1881 | Chicago, Ill. | Umzug nach Chicago Klavierunterricht bei Cecilia Gaul |
| | | Erste Auftritte Wetzlers zusammen mit seiner Schwester |
| 1883 | | Klavierunterricht bei George Magrath am Conservatory of Music in Chicago |
| 1884 | New York, N.Y. | Klavierunterricht bei Edmund Neupert und Violinunterricht bei Sam Franko in New York |
| 1885 | Frankfurt a. M. | Umzug nach Frankfurt a. M. |
| | | Studium am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. |
| 1889 | | Tod des Vaters |
| 1892 | | 28.2.: UA <i>Sinfonie in Es</i> am Hoch'schen Konservatorium |
| | New York, N.Y. | Sommer: Umzug nach New York |
| 1895 | | 29.9.: UA <i>Engelskonzert</i> |
| 1896 | | Juli: Heirat mit Lini Dienstbach in Deutschland; gemeinsamer Umzug nach New York |
| 1897 | | 12.1.: Erste nachgewiesene Aufführung von <i>The Fairye Queene</i> op. 1 <i>The Fairye Queene</i> op. 1 (C. F. Tretbar, New York; E. Schuberth, New York; C. Dieckmann, Leipzig) |
| 1898 | | 18.1.: Erstes Konzert mit eigenem Orchester in der Mendelssohn Hall 4.7.: Tod der Schwester Minna beim Untergang des Dampfers „Bourgogne“ |
| 1900 | | 13.2.: UA der Orchesterbearbeitung von Bachs Orgelsonate BWV 525 |
| 1902 | | 19.11.: Erstes Konzert mit dem Wetzler Symphony Orchestra <i>Fünf deutsche Lieder</i> op. 2 (Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig) <i>Four Scottish Ballads</i> op. 3 (G. Schirmer, New York) <i>Zwölf Kinderlieder</i> op. 4 (Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig) |
| 1904 | | März/April: Auftritte Richard Strauss' mit dem Wetzler Symphony Orchestra |
| 1905 | Hamburg | Herbst: Rückkehr nach Deutschland; Kapellmeister am Stadttheater Hamburg |
| 1908 | Elberfeld | Erster Kapellmeister am Stadttheater Elberfeld <i>Fünf Lieder</i> op. 6 (Simrock, Berlin) |
| 1909 | Riga | Erster Kapellmeister am Deutschen Theater in Riga |

| | | |
|------|-----------------------|--|
| 1913 | Halle (Saale) | Erster Kapellmeister am Stadttheater Halle (Saale) |
| 1915 | Lübeck | Erster Kapellmeister am Stadttheater Lübeck |
| 1917 | | 14.3.: UA <i>Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“</i> op. 7 |
| | Essen | 9.11.: UA <i>Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“</i> op. 7 |
| 1918 | | <i>Fünf Gedichte von Robert Burns</i> op. 8 (Simrock, Berlin) <i>Zwei Gedichte von Michelangelo</i> op. 9 (Simrock, Berlin) |
| 1919 | Köln | Erster Kapellmeister an den Städtischen Bühnen Köln |
| 1922 | | 10.10.: UA <i>Symphonische Phantasie</i> op. 10 <i>Fünf Lieder</i> op. 11 (Simrock, Berlin) |
| 1923 | | Ab Sommer: ohne feste Anstellung 20.11.: UA <i>Visionen</i> op. 12 |
| 1925 | USA | Januar bis April: Reise nach New York, Detroit, Chicago |
| | Chicago, Ill. | 30.5.: UA <i>Assisi. Legende für Orchester</i> op. 13 (1. Preis des Kompositionswettbewerbs des <i>North Shore Festival</i>) |
| 1928 | Leipzig | 18.11.: UA <i>Die Baskische Venus</i> op. 14 |
| 1931 | Brissago | November: Umzug in die Schweiz |
| 1932 | Berlin | 14.6.: UA <i>Symphonie Concertante für Solo-Violine und Orchester</i> op. 15 |
| 1932 | Basel | November: Umzug nach Basel |
| 1933 | Wiesbaden | 5.11.: Tod Lini Wetzlers |
| 1935 | Ascona | Sommer: Umzug nach Ascona zu Doris Oehmigen |
| 1936 | Basel | 6.11.: UA <i>Vier schottische Duette</i> op. 17 |
| 1937 | London | Februar bis März: Reise nach London |
| | Salzburg | 2.8.: UA <i>Magnificat</i> op. 16 (Viktor Gomboz, Ltg.) |
| | London | Oktober bis November: Reise nach London |
| 1938 | | April bis Juni: Reise nach London |
| 1939 | USA / England | April bis Juli: Reise nach Cincinnati, Chicago, New York, London |
| 1940 | Basel | 4.5.: UA <i>Nunc dimittis</i> op. 20 |
| | New York, N.Y. | Ende Mai: Abreise nach Amerika, Umzug nach New York |
| 1941 | Philadelphia, Pa. | 18.1.: UA <i>String Quartet</i> op. 18 |
| 1943 | New York, N.Y. | 3.2.: Vollendung <i>American Rhapsody</i> (1. Satz) 29.5.: Tod Wetzlers |

2. Werkverzeichnis

Werke mit Opuszahl (Überblick)

| Opus | |
|------|---|
| 1 | The Fairye Queene. An ancient English Ballad |
| 2 | Fünf deutsche Lieder |
| 3 | Four Scottish Ballads |
| 4 | Zwölf Kinderlieder |
| 5 | Two German Volkslieder |
| 6 | Fünf Lieder |
| 7 | Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| 8 | Fünf Gedichte von Robert Burns |
| 9 | Zwei Gedichte von Michelangelo |
| 10 | Symphonische Phantasie |
| 11 | Fünf Lieder |
| 12 | Visionen |
| 13 | Assisi. Legende für Orchester |
| 14 | Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern |
| 15 | Symphonie Concertante für Solo-Violine und Orchester |
| 16 | Magnificat |
| 17 | Vier schottische Duette |
| 18 | String Quartet in c minor |
| 19 | [Nicht vergeben; vgl. dazu Wetzlers eigene Werklisten: CH-Zz, Mus NL 145: Da 4] |
| 20 | Nunc dimittis |

Dramatische Musik

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | SATBar MCh Orch (2222 / 4331 / Pk Schlz Hf Str) |
| Text | Shakespeare; Übersetzung: August Wilhelm v. Schlegel |
| Vollendung | [Lübeck, 7.9.1916] |
| Ausgabe | F. E. C. Leuckart, Leipzig 1917 |
| Platten-Nummer | F. E. C. L. 7797 |
| Widmung | Lini Wetzler |
| Dauer | 18' |
| Uraufführung | Lübeck, 14.3.1917 |
| Besetzung (UA) | Stadttheater Lübeck, Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | S A Kl, Orch, SalonOrch, VI Kl, Kl |
| Bemerkung | Datierung, vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1916: 4 |

| | |
|---------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Musik zu Franz Dülberg: „Schellenkönig Kaspar“ |
| Uraufführung | Köln, 30.11.1919 |
| Bemerkung | Quelle: Rezension (CH-Zz, Mus NL 145: Ea 1917/20: 235) |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 14 |
| Titel | Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern |
| Besetzung | Soli GemCh Orch (3343 / 4331 / Pk Schlz Hf 2 Str Cel Stahlharmonika) |
| Text | Lini Wetzler (nach Prosper Mérimée: <i>La Vénus d'Ille</i>) |
| Vollendung | [Köln, 7.1928] |
| Ausgabe | Max Brockhaus, Leipzig 1928 |
| Platten-Nummer | M. B. 721 |
| Widmung | Pauline Dohn Rudolph |
| Dauer | 2h 45' |
| Uraufführung | Leipzig, 18.11.1928 |
| Besetzung (UA) | Neues Theater, Gustav Brecher (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | Symphonischer Tanz im baskischen Stil aus der Oper <i>Die baskische Venus</i> |
| Bemerkung | Autograph unvollst.; Datierung, vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Baa 1928: 12 |

Chor

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | While Shepherds watched their Flocks. Christmas Hymn for Quartet |
| Besetzung | SATB |
| Text | Nahum Tate |
| Ausgabe | E. Schuberth & Co., New York/London 1898 |
| Platten-Nummer | E. S. & Co. 706 |
| Widmung | James Nevett Steele |
| Uraufführung | New York, N.Y., 25.12.1898 |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 16 |
| Titel | Magnificat |
| Besetzung | S solo SSAA VI Org (optional zusätzl.: 2222 / 4-31 / Becken Kb) |
| Vollendung | 25.12.1936 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1937 |
| Widmung | Maria Sieger |
| Dauer | 22' |
| Uraufführung | Salzburg, 2.8.1937 |
| Besetzung (UA) | Wiener Sängerknaben, Viktor Gomboz (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | kürzere Fassung |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Tota pulchra es Maria. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Ascona, 3.12.1938 |
| Ausgabe | J. Fischer & Bro., New York 1941 |
| Platten-Nummer | J. F. & B.7761-3 |
| Widmung | Philipp Gut |
| Uraufführung | Camden, Me., 11.7.1942 |
| Besetzung (UA) | Barbara Trozell (S), Hermann Hans Wetzler (Org) |
| Autograph | CH-E |
| Bemerkung | UA: Erste nachgewiesene Aufführung |

| | |
|-------------------|------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Laetentur caeli |
| Besetzung | TTBB |
| Vollendung | Ascona, 18.12.1938 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1941 |
| Widmung | Augustin Schäfer |
| Autograph | CH-E |
| Opus | - |

| | |
|-----------------------|--------------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Dextera Domini fecit virtutem |
| Besetzung | SATB |
| Ausgabe | Meinrad Ochsner, Einsiedeln [1938] |
| Platten-Nummer | M. O. 338 |
| Widmung | Philipp Gut |
| Autograph | CH-E |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 20 |
| Titel | Nunc dimittis |
| Besetzung | B solo TTTTBBBB Org (optional zusätzl.: 3333 / 4331 / Pk Schlz Kb 2) |
| Vollendung | New York, N.Y., 11.6.1939 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1939 |
| Uraufführung | Basel, 4.5.1940 |
| Besetzung (UA) | Basler Liedertafel, Hermann Hans Wetzler (Ltg.), Wilhelm Tisch (B), Fritz Morel (Org), Bläser der Basler Orchester-Gesellschaft |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Mihi autem nimis honorati. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Ascona, 19.9.1939 |
| Ausgabe | J. Fischer & Bro., New York 1941 |
| Platten-Nummer | J. F. & B. 7760-5 |
| Widmung | Eugene Francis O'Malley |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: teilw. Abschrift |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Postula a me. Festival of Christ the King |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Ascona, 8.10.1939 |
| Ausgabe | J. Fischer & Bro., New York 1941 |
| Platten-Nummer | J. F. & B. 7755-7 |
| Widmung | Dominicus Maria Gickler |
| Uraufführung | Baltimore, Md., 23.5.1941 |
| Besetzung (UA) | Peabody conservatory chorus, Ernest Lert (Ltg.) |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Afferentur Regi. Offertorium |
| Besetzung | SSAA |
| Vollendung | Ascona, 15.2.1940 |
| Ausgabe | J. Fischer & Bro., New York 1941 |
| Platten-Nummer | J. F. & B. 7762-5 |
| Widmung | Caecilia Trozzi |
| Uraufführung | Rugters University, N.J., 2.1942 |
| Besetzung (UA) | 90 girl students of Rutgers University, Earle Newton (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Uraufführung, vgl.: CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1942: 6 |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Improperium expectavit |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Ascona, 2.3.1940 |
| Widmung | Dimitri Mitropoulos |
| Bemerkung | Widmung, siehe: CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1941: 21 |

| | |
|-------------------|----------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Ad te levavi. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Avon-by-the-Sea, N.J., 7.8.1940 |
| Widmung | Odo von Württemberg |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Deus, tu conversus. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Locust, N.J., 16.9.1940 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|---------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Benedixisti, Domine, terram tuam. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Avon-by-the-Sea, N.J., 24.9.1940 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1940 |
| Widmung | Suitbert Kraemer |
| Uraufführung | New York, N.Y., 4.4.1943 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | UA: Erste nachgewiesene Aufführung |

| | |
|----------------------|-------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Ave Maria. Offertorium |
| Besetzung | SSAA |
| Vollendung | New York, N.Y., 1.12.1940 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1940 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | TTBB; SATB |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Ave Maria |
| Besetzung | TTBB |
| Vollendung | New York, N.Y., 3.2.1941 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Bearbeitung von <i>Ave Maria</i> (SSAA) |

| | |
|-----------------------|------------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Tui sunt caeli. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | Rockport, Me., 7.9.1941 |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1941 |
| Platten-Nummer | 39684C |
| Widmung | Franz Sales Truniger |
| Uraufführung | New York, N.Y., 17.1.1943 |
| Autograph | CH-E |
| Bemerkung | UA: erste nachgewiesene Aufführung |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Ave Maria. Offertorium |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | New York, N. Y., 15.10.1941 |
| Bemerkung | Bearbeitung von <i>Ave Maria</i> (SSAA) |

| | |
|-------------------|---------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Ascendit Deus |
| Besetzung | SATB |
| Vollendung | New York, N.Y., 20.5.1943 |
| Autograph | CH-Zz (Entwurf) |
| Bemerkung | Letztes Werk |

Sologesang

| | |
|-------------------|---------------------|
| Opus | - |
| Titel | Bettlerliebe |
| Besetzung | S Kl |
| Text | Theodor Storm |
| Vollendung | 11.12.1887 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Easter Cantata (Christi Tod und Auferstehung) |
| Besetzung | S T Klar Trp 3 Pos 3 Tb Org |
| Vollendung | New York, N.Y., 1893 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 1 |
| Titel | The Fairye Queene. An ancient English Ballad |
| Besetzung | Bar Kl |
| Text | Aus: Thomas Percy: <i>Reliques of Ancient English Poetry</i> |
| Vollendung | 1896 |
| Ausgabe | C. F. Tretbar, New York 1897; E. Schuberth, New York 1897; C. Dieckmann, Leipzig 1897 |
| Platten-Nummer | C.F.T.178 |
| Widmung | David Bispham |
| Dauer | 5' |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph unvollständig |

| | |
|------------------|--|
| Opus | 2 |
| Titel | Fünf deutsche Lieder |
| | 1. An die Entfernte (Nikolaus Lenau) 3' |
| | 2. Abendlandschaft (Joseph von Eichendorff) 3' |
| | 3. Volkslied (Heinrich Heine) 1' |
| | 4. Der Abend (Joseph von Eichendorff) 2' |
| | 5. Beherzigung (J. W. von Goethe) 1'30'' |
| Besetzung | Singst Kl |
| Ausgabe | Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902 |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 3 |
| Titel | Four Scottish Ballads |
| | 1. Bannockburn 3'30'' |
| | 2. Killiecrankie 2'30'' |
| | 3. When I sleep I dream (Liebesklage) 3' |
| | 4. The joyful widower (Der vergnügte Witwer) 3'30'' |
| Besetzung | Bar Kl |
| Text | Robert Burns |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1902 |
| Platten-Nummer | 1.: 16149 2.: 16150 3.: 16151 4.: 16152 |
| Widmung | Alexandra Colebrooke |
| Autograph | 3.: CH-Zz |
| Bearbeitungen | 1.: Bar Orch |
| Bemerkung | Nachträgl. dt. Übers.: Lini Wetzler |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 4 |
| Titel | Zwölf Kinderlieder |
| | 1. Wanderlied (Lini Wetzler) 2' |
| | 2. An den Storchenschnabel (Wunderhorn) 0'25'' |
| | 3. Wiegenliedchen (Lini Wetzler) 0'25'' |
| | 4. Des Jahres Freuden (Lini Wetzler) 2' |
| | 5. Etikette auf des Bettelmanns Hochzeit (Wunderhorn) 0'30'' |
| | 6. Einquartierung (Wunderhorn) 0'45'' |
| | 7. Konterfeit und Aussteuer (Wunderhorn) 0'45'' |
| | 8. Was haben wir denn zu essen? (Wunderhorn) 0'10'' |
| | 9. Guten Appetit (Wunderhorn) 0'15'' |
| | 10. Linsenlied (Wunderhorn) 0'20'' |
| | 11. Was isst du gern, was siehst du gern? (Wunderhorn) 0'15'' |
| | 12. Wenn's Kind verdriesslich ist (Wunderh. / L. Wetzler) 1' |
| Besetzung | Singst Kl |
| Ausgabe | Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1902 |
| Platten-Nummer | H.S.N.224 |
| Widmung | Ilse, Susi und Ursula Knauth |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 5 |
| Titel | Two German Volkslieder |
| | 1. Des Jahres Freuden (Lini Wetzler) 4' |
| | 2. Ein Kuss von rotem Munde (W. von der Vogelweide) 3' |
| Besetzung | Singst Kl |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1904 |
| Platten-Nummer | 1.: 17460 (hoch); 17461 (tief) 2.: 17462 (hoch); 17463 (tief) |
| Widmung | Lini Wetzler |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 6 |
| Titel | Fünf Lieder |
| | 1. Abschied (Lini Wetzler) 3'30'' |
| | 2. Deiner hellen Stimme fröhlicher Klang (Karl Henckel) 2' |
| | 3. Die Sonne sank (Karl Henckell) 2' |
| | 4. November (Lini Wetzler) 3'30'' |
| | 5. Beherzigung (J. W. von Goethe) 2'30'' |
| Besetzung | Singst Kl |
| Vollendung | 1.: East Hampton, N.Y., 10.1905 2.: East Hampton, N.Y., 29.7.1905 3.: East Hampton, N.Y., 28.7.1905 4.: Hamburg, 2.1907 5.: Hamburg, 27.2.1907 |
| Ausgabe | Simrock, Berlin 1908 |
| Platten-Nummer | 14609 |
| Widmung | 1.: Laura Brevoort James 2.: Lini Wetzler 3.: Bertha Rudolph 4.: Albert R. Gallatin 5.: Hans Thoma |
| Autograph | 2.–4.: CH-Zz |
| Bearbeitungen | 1.: S VI 2 Va Vc |

| | |
|------------------|---|
| Opus | 7 |
| Titel | Pagenduett aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | S A Kl |
| Text | Shakespeare; Übers.: A. W. v. Schlegel |
| Ausgabe | F. E. C. Leuckart, Leipzig 1918 |
| Dauer | 3'45'' |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 8 |
| Titel | Fünf Gedichte von Robert Burns |
| | 1. Eppie Mac Nab 3' |
| | 2. Hochländisches Wiegenlied [„Hee balou“] 3' |
| | 3. Musst es probieren [„Jamie, come try me!“] 1'30'' |
| | 4. Der staubige Müller [„The dusty miller“] 1' |
| | 5. Kriegerisches Spottlied [„Cock up your beaver“] 1'30'' |
| Besetzung | Singst Kl |
| Text | Robert Burns |
| Vollendung | 1.: 29.7.1905 2.: Lübeck, 14.8.1917 3.: Köln, 3.6.1909 4.: Usingen, 5.8.1910 5.: 12.9.1905 |
| Ausgabe | Simrock, Berlin 1918 |
| Platten-Nummer | 13891 |
| Widmung | Gertrud Freifrau von und zu Franckenstein |
| Autograph | 1.: CH-Zz 3.: CH-Zz 4.: CH-Zz |
| Bemerkung | 3., 5.: Übersetzung: Lini Wetzler |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Lied aus Otto Anthes: „König Grisehaar“ |
| Besetzung | S A Hf/Kl |
| Vollendung | Lübeck, 19.12.1917 |
| Ausgabe | F. E. C. Leuckart, Leipzig 1918 |
| Widmung | Otto Anthes |
| Uraufführung | Lübeck, 9.2.1918 |
| Besetzung (UA) | Edith Sajitz (S), Margarete Bergau (A), Hermann Hans Wetzler (Kl) |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 9 |
| Titel | Zwei Gedichte von Michelangelo |
| | 1. Sonett von Michelangelo („Mit deinen schönen Augen“) 5' |
| | 2. Madrigal von Michelangelo („Ob's auch sehr kostbar“) 1'30" |
| Besetzung | Singst Kl |
| Text | Michelangelo Buonarroti, il Giovane; Übersetzung.: Henry Thode |
| Vollendung | 1.: Halle (Saale), 9.6.1915 2.: Halle (Saale), 30.8.1914 |
| Ausgabe | Simrock, Berlin 1918 |
| Platten-Nummer | 13893 |
| Widmung | Lini Wetzler |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 11 |
| Titel | Fünf Lieder |
| | 1. Spinnlied (Lini Wetzler) 4' |
| | 2. Vom Lago d'Orta (Lini Wetzler) 4' |
| | 3. Madrigal („Wie werd den Mut ich finden“) (Michelangelo Buonarroti, il Giovane) |
| | 4. Blaue Stunde (Annie von Buengner) |
| | 5. Hoch steht die Sonne (Joachim Springer) |
| Besetzung | Singst Kl |
| Vollendung | 1.: Lübeck, 16.8.1917 3.: Köln, 15.10.1919 4.: Lübeck, 4.8.1918 5.: Köln, 12.9.1921 |
| Ausgabe | Simrock, Berlin 1922 |
| Platten-Nummer | 14387 |
| Widmung | 1.: Edith Sajitz 2.: Anna Buchenau 3.: Tilly Kallmeyer 4.: Annie von Buengner 5.: Emma Goldmann-von Elverfeldt |
| Uraufführung | 3.: Karlsruhe, 21.10.1919 |
| Besetzung (UA) | Edith Sajitz (S), Hermann Hans Wetzler (Kl) |
| Autograph | 2.–5.: CH-Zz |
| Bemerkung | Reedition: Recital Publications, Huntsville, TX 1998 |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Schlummerlied |
| Besetzung | S Kl |
| Text | Minna Bachem-Sieger |
| Widmung | Robert Bachem |
| Uraufführung | Köln, 27.3.1927 |
| Besetzung (UA) | Henny Trundt (S), Hermann Hans Wetzler (Kl) |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 17 |
| Titel | Vier schottische Duette |
| | 1.: My luv is like a red, red nose |
| | 2.: The deil cam fiddlin thro' the town |
| | 3.: Now simmer blinks on flow'ry braes |
| | 4.: Wha is that at my bower-door? |
| Besetzung | S Bar Kl |
| Text | Robert Burns |
| Vollendung | 1.: Ascona, 4.7.1936 2.: Ascona, 8.7.1936 3.: Ascona, 28.7.1936 4.: Ascona, 19.7.1936 |
| Uraufführung | Radio Beromünster (Studio Basel), 6.11.1936 |
| Besetzung (UA) | Erika Frauscher (S), Desider Kovacs (Bar), Hermann Hans Wetzler (Kl) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Überschriften, vgl.: Wetzlers Werkverzeichnis (CH-ZZ, Mus NL 145: Da 4); Alternative Verwendung unter „op. 17,3“: „The birks of Aberfeldy“ |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 17 |
| Titel | Three Robert Burns Poems |
| | 1. My luve is like a red, red rose |
| | 2. Now simmer blinks on flow'ry braes |
| | 3. The deil cam fiddlin' thro' the town |
| Besetzung | S A B Kl |
| Text | Robert Burns |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1943 |
| Platten-Nummer | 1.: 40321 (Octavo No. 9238) 2.: 40322 (Octavo No. 9239) 3.: 40323 (Octavo No. 9240) |
| Widmung | Doris Meta Oehimigen |
| Autograph | 1.: CH-Zz 2.: CH-Zz |
| Bemerkung | Bearbeitung von „Vier schottische Duette“ op. 17,1/3/4 (S Bar Kl) |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | 17 |
| Titel | My luve is like a red, red rose |
| Besetzung | SATB Kl |
| Text | Robert Burns |
| Vollendung | New York, N.Y., 8.10.1941 |
| Widmung | Doris Meta Oehmigen |
| Bemerkung | Bearbeitung von „Vier schottische Duette“ op. 17,1 (S Bar Kl) |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Sonett <i>O nott', o dolce tempo</i> |
| Besetzung | Singst Kl |
| Text | Michelangelo Buonarroti, il Giovane |
| Vollendung | Basel, 15.10.1933 |
| Widmung | Annaliese von Nicolai |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Sonetto <i>Giunto è già'l corso</i> |
| Besetzung | Singst Kl |
| Text | Michelangelo Buonarroti, il Giovane |
| Vollendung | Ascona, 26.12.1927 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph unvollständig |

Orchester

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Sinfonie in Es |
| Besetzung | 2222 / 421- / Pk Str |
| Vollendung | 27.11.1891 |
| Uraufführung | Frankfurt a. M., 28.2.1892 |
| Besetzung (UA) | Orchester des Dr. Hoch'schen Conservatoriums, Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Später umbenannt in: „Concert ouverture for grand orchestra“ |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Engelsconcert. Tondichtung, nach einem Gemälde von Hans Thoma |
| Besetzung | 111- / 21-- / Schlz Hf Str |
| Vollendung | ca. 1895 |
| Uraufführung | New York, N.Y., 29.9.1895 |
| Besetzung (UA) | Mitglieder des New York Symphony Orchestra, William Smedley oder Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz (Stimmen, Abschrift) |
| Bemerkung | UA im Rahmen des Gottesdienstes unter der Bezeichnung: „Offertory (Tone-Poem), for Orchestra (Composed for All Angels' Day, 1895)“ |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Ouverture zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ |
| Besetzung | 2222 / 4331 / Pk Schlz Hf Str |
| Vollendung | Lübeck, 8.9.1917 |
| Ausgabe | F.E.C. Leuckart, Leipzig 1917 |
| Platten-Nummer | F.E.C.L. 7790 |
| Widmung | Lini Wetzler |
| Dauer | 18' |
| Uraufführung | Essen, 9.11.1917 |
| Besetzung (UA) | Städtisches Orchester zu Essen, Max Fiedler (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Überarbeitete Fassung der Ouvertüre aus der „Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“; Originaltitel der Ausgabe: „Ouverture zu Shakespeare's ‚Wie es euch gefällt!‘“ |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Suite aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | 2222 / 4331 / Pk Schlgz Hf Str |
| Ausgabe | F.E.C. Leuckart, Leipzig 1920 |
| Platten-Nummer | F.E.C.L.7875 |
| Dauer | 22'45'' |
| Uraufführung | Köln, 16.11.1920 |
| Besetzung (UA) | Städtisches Orchester Köln, Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Bemerkung | Bearbeitung der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Suite aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ (Salon-Orchester) |
| Besetzung | 111- / -11- / Pk Str Kl Harm |
| Ausgabe | Anton J. Bejamin, Leipzig 1926 |
| Platten-Nummer | A.J.B. 8164 a |
| Bemerkung | Bearbeiter: Edmund Haensch |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 10 |
| Titel | Symphonische Phantasie |
| Besetzung | 3343 / 4331 / Pk Hf 2 Str Cel Kl |
| Vollendung | Weißerode, 15.7.1922 |
| Ausgabe | Simrock, Berlin 1922 |
| Platten-Nummer | 14499 |
| Dauer | 20' |
| Uraufführung | Köln, 10.10.1922 |
| Besetzung (UA) | Gürzenich-Orchester Köln, Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Bemerkung | Ursprünglicher Titel: „Weißerode“ |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 12 |
| Titel | Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester |
| Besetzung | 3333 / 4331 / Pk Schlgz Hf Str Kl Cel Org |
| Vollendung | Ittenbach, 9.11.1923 |
| Ausgabe | Max Brockhaus, Leipzig 1924 |
| Platten-Nummer | M.B.708a |
| Widmung | Bertha Rudolph |
| Dauer | 40' |
| Uraufführung | Köln, 20.11.1923 |
| Besetzung (UA) | Gürzenich-Orchester Köln, Hermann Hans Wetzler (Ltg.) |
| Bemerkung | Ursprünglicher Titel: „Silhouetten“ |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 13 |
| Titel | Assisi. Legende für Orchester |
| Besetzung | 3343 / 4331 / Pk Schlgz Hf Str Kl Cel Org |
| Vollendung | Köln, 29.11.1924 |
| Ausgabe | Peters, Leipzig 1926 |
| Platten-Nummer | 10507 |
| Dauer | 21' |
| Uraufführung | Chicago, Ill., 30.5.1925 |
| Besetzung (UA) | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph unvollständig |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 14 |
| Titel | Symphonischer Tanz im baskischen Stil aus der Oper „Die baskische Venus“ |
| Besetzung | 3343 / 4331 / Pk Schlgz Hf 2 Str Cel |
| Vollendung | Köln, 1928 |
| Ausgabe | Max Brockhaus, Leipzig 1928 |
| Platten-Nummer | M. B. 721 |
| Widmung | Pauline Dohn Rudolph |
| Dauer | 18' |
| Uraufführung | Hamburg, 7.1.1929 |
| Besetzung (UA) | Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Karl Muck (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: Teil von „Die baskische Venus“ op. 14 |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 15 |
| Titel | Symphonie Concertante für Solo-Violine und Orchester |
| Besetzung | VI Orch (3222 / 4331 / Pk Schlgz Str) |
| Vollendung | Brissago, 29.1.1932 |
| Widmung | Annaliese von Nicolai |
| Dauer | 30' |
| Uraufführung | Berlin, 14.6.1932 |
| Besetzung (UA) | Gustav Havemann (VI), Orchester der Funk-Stunde Berlin, H. H. Wetzler (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Music for chamber orchestra |
| Besetzung | 1111 / 21-- / Pk Str |
| Vollendung | [Ascona, zwischen 1938 und 1940] |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Bearbeitung des „String Quartet in c minor“ op. 18; Autograph: Fotokopien; Vollendung: vgl. CH-Zz, Mus NL 145: Bba 1941: 12 |

| | |
|-------------------|------------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | American Rhapsody |
| Besetzung | 3232 / 4331 / Pk Schlgz Hf Str Cel |
| Vollendung | New York, 3.2.1943 |
| Autograph | CH-Zz |

Kammermusik

| | |
|---------------------|----------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Andante con moto |
| Besetzung | Klar Kl |
| Uraufführung | Frankfurt a. M., 27.1.1887 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Bratschen Suite |
| Besetzung | Va Kl |
| Vollendung | 5.3.1887 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Entwurf |

| | |
|---------------------|----------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Impromptu |
| Besetzung | Vc Kl |
| Vollendung | 25.5.1887 |
| Uraufführung | Frankfurt a. M., 22.6.1887 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Rondo-Variationen für Hoboe und Clavier |
| Besetzung | Ob Kl |
| Vollendung | 15.2.1888 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|---------------------|----------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Variationen |
| Besetzung | Ob Klar Va 2 Vc |
| Uraufführung | Frankfurt a. M., 11.6.1888 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: Stimmen |

| | |
|-------------------|--------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Trio |
| Besetzung | Kl VI Vc |
| Vollendung | 1921 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: Unvollständig |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Pagenlied aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | VI Kl |
| Vollendung | 1925 |
| Ausgabe | Anton J. Benjamin, Leipzig 1925 |
| Platten-Nummer | A. J. B. 8165 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Bearbeitung der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ op. 7 |

| | |
|-------------------|------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Streichquartett |
| Besetzung | VI 2 Va Vc |
| Vollendung | New York, N.Y., 4.1885 |
| Autograph | CH-Zz: Abschrift |

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | 18 |
| Titel | String Quartet in c minor |
| Besetzung | VI 2 Va Vc |
| Vollendung | Ascona, 25.3.1938 |
| Ausgabe | Selbstverlag, 1939 |
| Widmung | Agnes und George Herbert Engelhard |
| Uraufführung | Philadelphia, Pa., 18.1.1941 |
| Besetzung (UA) | Curtis String Quartet |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | Adagio and double fugue for string orchestra (VI 2 Va Vc Kb); Music for chamber orchestra (1111 / 21-- / Pk Str) |

Klavier

| | |
|-------------------|------------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Allegro ma non troppo |
| Besetzung | Kl |
| Vollendung | 22.2.1887 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--------------------------|
| Opus | - |
| Titel | Ein Pilgerlied |
| Besetzung | Kl 4hdg |
| Vollendung | Weihnachten 1893 |
| Widmung | Emmi und Lini Dienstbach |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|----------------------|
| Opus | - |
| Titel | Fantasiestück |
| Besetzung | Kl |
| Vollendung | [189.] |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|----------------------|
| Opus | - |
| Titel | Klavierstücke |
| Besetzung | Kl |
| Vollendung | [189.] |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|-------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | 12 Tonbilder in Form von Variationen |
| Besetzung | Kl |
| Vollendung | New York, N.Y., 11.1901 |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph unvollständig |

| | |
|------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Kremon. Impressionen einer Mainacht |
| Besetzung | Kl (Sprechst) |
| Ausgabe | Commissionsverlag P. Neldner, Leipzig/Riga 1912 |
| Bemerkung | Enth. gleichnamiges Gedicht zur Aufführung als Melodram |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Ouverture zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | Kl |
| Ausgabe | F.E.C. Leuckart, Leipzig 1919 |
| Platten-Nummer | F.E.C.L. 7845 |
| Bemerkung | Bearbeitung: Otto Singer |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | 7 |
| Titel | Pagenlied aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ |
| Besetzung | Kl |
| Ausgabe | Anton J. Benjaamin, Leipzig 1917 |
| Platten-Nummer | A.J.B. 8730 |
| Bemerkung | Bearbeitung: Gustav Groschwitz |

Bearbeitungen

| | |
|-----------------------|---|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: „Be not afraid“ [„Fürchte dich nicht, ich bin bei dir“ BWV 228]. Motet for double chorus. Revised and annotated by Hermann Hans Wetzler |
| Besetzung | SATB |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1901 |
| Platten-Nummer | 15596 |
| Bemerkung | Bearbeitungsmaßnahmen durch Wetzler: Englische Textierung; Bezeichnung zu Dynamik und Vortrag Reed.: G. Schirmer, New York 1934. 36416 (Rev.: Carl Deis) |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: Orgelsonate Es-Dur BWV 525 |
| Besetzung | 2222 / 433- / Pk Str |
| Vollendung | 1.2.1900 |
| Ausgabe | Novello, London 1904 |
| Dauer | 22' |
| Uraufführung | New York, N.Y., 13.2.1900 |
| Besetzung (UA) | Orchester der „Bach Singers of New York“, Theodor Björkstén (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Datum UA: Erste nachgewiesene Aufführung |

| | |
|------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ BWV 644 |
| Besetzung | Fl Klar 2 BKlar Va Vc Kb |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: nur Stimmen vorhanden |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: Eingangsschor „O Ewigkeit, du Donnerwort“ zur Kantate BWV 20 |
| Besetzung | SATB Orch (3333 / 4331 / Pk Schlagz Str) |
| Vollendung | Hamburg, 3.1906 |
| Autograph | CH-Zz |

| | |
|----------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: Choralvorspiel „O Mensch beweine dein' Sünde groß“ BWV 622 |
| Besetzung | VI 2 Va Vc Kb |
| Autograph | CH-Zz |
| Bearbeitungen | nur Stimmen (VI II, Va, Vc, Kb) |

| | |
|-------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johann Sebastian Bach: Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ aus der gleichnamigen Kantate BWV 140 |
| Besetzung | Klar Pos VI 2 Va Vc Kb |
| Vollendung | New York, N.Y., 189. |
| Bemerkung | CH-Zz: Stimmen (Abschrift) |

| | |
|-----------------------|--|
| Opus | - |
| Titel | Johannes Brahms: Zigeunerlieder op. 103 |
| Besetzung | SATB (--22 / 2--- / Str) |
| Uraufführung | New York, 16.3.1899 |
| Besetzung (UA) | Chor der Musical Art Society of New York, Orchester, Frank Damrosch (Ltg.) |
| Autograph | CH-Zz |
| Bemerkung | Autograph: Nur op. 103,8 („Horch, der Wind klagt in den Zweigen“) |

Editionen

| | |
|-----------------------|---|
| Titel | Ottokar Nováček: Ten Songs with Piano Accompaniment (posthumous) |
| | 1. Mondeszauber (Josef Huggenberger) |
| | 2. Liebeskampf |
| | 3. „Du späte Rose“ |
| | 4. Ahnung |
| | 5. „Ich will dich flieh'n“ (Josef Huggenberger) |
| | 6. Flammentod (Josef Huggenberger) |
| | 7. „Schwül die Luft, die regungslose“ |
| | 8. „In trägem Schlummer schwieg mein Herz“ |
| | 9. Sturmfluth (Nach Tolstoi) |
| | 10. Nach dem Sturm (Nach Tolstoi) |
| Besetzung | Singst Kl |
| Text | (Englische Übersetzung: Henry G. Chapman) |
| Ausgabe | G. Schirmer, New York 1904 ; Fr. Hofmeister, Leipzig |
| Platten-Nummer | 1.: 17230 2.: 17232 3.: 17234 4.: 17236 5.: 17238 6.: 17240 7.: 17246 8.: 17248 9.: 17244 10.: 17242 |
| Bemerkung | Herausgegeben von Hermann Hans Wetzler |

3. Schriftenverzeichnis

Die vorliegende Zusammenstellung enthält eine Auswahl der abgeschlossenen Texte Wetzlers. Für kleinere, fragmentarisch erhaltene Texte sei auf das Nachlassverzeichnis verwiesen.

Veröffentlichte Texte

Sammelband *Wege zur Musik*

| Titel | Wege zur Musik |
|-----------|---|
| | Sammlung teilweise zuvor bereits veröffentlichter Texte: 1. Tonsymbolik 2. Das „Plagiat“ 3. Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven 4. Berlioz' Symphonie Fantastique und die Programm-Musik 5. Wie sind Mozarts Opern zu interpretieren? 6. Wie ist Verdi zu interpretieren? Gedanken eines Kapellmeisters bei der Durchsicht der Ricordischen Taschenpartituren der Werke Verdis 7. Ueber zwei Stiefkinder der Instrumentation 8. Ueber die G-moll-Symphonie von Mozart 9. Analogien bei Shakespeare und Beethoven |
| Impressum | Zürich : Max Niehans, 1938 |
| Widmung | Albert Palache |

| Titel | Tonsymbolik |
|------------|--------------------|
| Vollendung | [Zürich, ca. 1932] |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Fragment |

| Titel | Das „Plagiat“ |
|-----------------|---|
| Erstpublikation | Schweizer Illustrierte Radio-Zeitung 12 Nr. 52, 27.12.1935 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Begleittext zu einem Radiovortrag (Radio Beromünster, Studio Basel, 29.12.1935) |

| Titel | Die Geburt der musikalischen Idee bei Beethoven |
|-----------------|---|
| Vollendung | [Lübeck, 7.1915] |
| Erstpublikation | Hamburgischer Correspondent, 187. Jg., Nr. 216, 29.4.1917, Morgen-Ausgabe, S. 1 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Manuskript: Autograph Lini Wetzler |

| Titel | Berlioz' Symphonie Fantastique und die Programm-Musik |
|-----------|---|
| Bemerkung | Vgl.: Vorträge Basel 1933 |

| | |
|----------------------------------|---|
| Titel | Wie sind Mozarts Opern zu interpretieren? |
| Erstpublikation | Die Musik 12 (1912), S. 332–338 |
| Titel der Erstpublikation | Über das Bezeichnen Mozartscher Opernpartituren |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Titel der unveröffentlichten Vorgängerausgabe: „Einführung zu einer Vortragsbezeichnung der Partitur der ‚Zauberflöte‘“ |

| | |
|------------------|--|
| Titel | Gedanken eines Theaterkapellmeisters (Bei der Durchsicht der Ricordischen Taschenpartituren der Werke Verdis) |
| Impressum | Allgemeine Musikzeitung, 42. Jg., Nr. 5, 29.1.1915, S. 51–53 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | 1938 aufgenommen in: <i>Wege zur Musik</i> ; ital. Übersetzung: siehe unten |

| | |
|------------------|---|
| Titel | Pensieri di un Direttore d'Orchestra Teatrale (sfogliando le Partiture tascabili delle opere di Verdi edite dalla Ditta G. Ricordi e C.) |
| Impressum | Musica d'oggi. Rassegna di vita e di cultura musicale, 6. Jg., Nr. 11, Nov. 1924, S. 337–340 |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Analogien bei Shakespeare und Beethoven |
| Vollendung | 1938 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Druckfahnen |

Weitere veröffentlichte Texte

| | |
|-------------------|--|
| Titel | A notable premiere |
| Impressum | The musical courier [1905?], S. 12 |
| Manuskript | CH-Zz |
| Bemerkung | Über Josef Hofmann: Klavierkonzert Nr. 2 |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | The present musical situation in this city [New York] |
| Vollendung | 1902 |
| Manuskript | CH-Zz |
| Bemerkung | Manuskript: fremde Hand |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Auge und Ohr |
| Impressum | Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 189, 14.4.1918, Morgenausgabe, Vierte Beilage |
| Manuskript | CH-Zz |
| Bemerkung | Manuskript: Schreibmaschine Durchschlag; enth.: Wetzlers Antwort auf ein Fragerundschreiben Max Marschalks |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | Theaternot |
| Vollendung | 1914 |
| Impressum | Halle-Zeitung, 48. Jg., Nr. 480, 13.10.1914, Abendausgabe, S. 2 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Manuskript: Lini Wetzler; Korrekturen: Hermann Hans Wetzler |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Zu der Lübecker Orchesterfrage |
| Vollendung | 1919 |
| Impressum | Lübecker Nachrichten, 96. Jg., Nr. 46, 24.2.1919, S. 3 |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Der deutsche Orchestermusiker |
| Vollendung | 1920 |
| Impressum | Stadt-Anzeiger zu Kölnischen Zeitung, Nr. 43, 27.1.1920, Abendausgabe, Zweites Blatt |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | Theateranekdoten |
| Vollendung | 1923 |
| Impressum | Kölnische Zeitung, Nr. 441, 26.6.1923, Abendausgabe, S. 2 |
| MS | CH-Zz |

Vorträge

| | |
|----------------|---|
| Titel | Vorträge Basel 1933 |
| | 1. Einleitung zur ersten Vorlesung in Basel |
| | 2. Musikalische Form |
| | 5. Eroica und Beethoven (2 Teile) |
| | 9. Symphonie fantastique von Hector Berlioz |
| Referat | 1.: Basel, 5.5.1933 2.: Basel, 12.5.1933 5.: Basel, 9.6.1933 9. Basel, 30.6.1933 |
| MS | CH-Zz |

| | |
|----------------|--|
| Titel | Vorträge Basel 1935 |
| | 1. Vorlesung [Einleitung] |
| | [2.] Einige Bemerkungen über Instrumentation. Vorlesung an der Volkshochschule der Universität Basel |
| Referat | 1.: Basel, 25.04.1935 [2.]: Basel, 20.05.1935 |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|----------------------------------|
| Titel | Radiovortrag über Amerika |
| Vollendung | [ca. 1936] |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | Privatvorträge New York 1940–1943 |
| | Marcia Funebre (Beethoven, 3. Symph.) |
| | IV. Symphony (Beethoven) |
| | V. Symphony (Beethoven) |
| | [VI.] Pastorale (Beethoven) |
| | VII. Symphony (Beethoven) |
| | VIII. Symphony (Beethoven) |
| | IX. Symphony (Beethoven); Conclusion |
| Vollendung | [VI]: New York, N.Y., [nicht vor 20.9.1942] VII: New York, N.Y., [nicht vor 20.9.1942] VIII: New York, N.Y., [1942] IX: New York, N.Y., [1942] |
| MS | CH-Zz |

Unveröffentlichte Texte

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Impressions of music festivals in Germany |
| Vollendung | 1902/1903 |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | Gesichtspunkte von welchen aus die Leistungen von Opernregisseuren zu klassifizieren sind |
| Vollendung | [1913] |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|--|
| Titel | An die geehrten Mitglieder des Orchesters des Stadttheaters in Halle a/S. |
| Vollendung | 1914 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Anweisungen zu Parsifal |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | Kremon |
| Inhalt | Erlebnisbericht aus Riga zum gleichnamigen Klavierstück |
| Vollendung | [1909–1913] |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | MS: Lini Wetzler |

| | |
|-------------------|-------------------------|
| Titel | Brief aus Assisi |
| Vollendung | Rom, 1.5.1924 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Typoskript |

| | |
|-------------------|---------------------------|
| Titel | [Bericht über Rom] |
| Vollendung | Capri, 14.05.1924 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Brief an Anna Buchenau |

| | |
|-------------------|------------------------------------|
| Titel | [Probeberichte aus Leipzig] |
| Vollendung | 2.–9.11.1928 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | In Briefform verfasst |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | Bericht über die Uraufführung der Baskischen Venus |
| Vollendung | Köln, 3.2.1929 |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Brief an Bertha Rudolph |

| | |
|-------------------|------------------|
| Titel | 1929 |
| Vollendung | Köln, 24.12.1929 |
| MS | CH-Zz |

| | |
|-------------------|------------------------|
| Titel | [Toscanini] |
| Vollendung | [1936–1937] |
| MS | CH-Zz |
| Bemerkung | Typoskript Durchschlag |

| | |
|-------------------|---|
| Titel | [Erlebnisbericht anlässlich der Uraufführung des Magnificat] |
| Vollendung | 8.1937 |
| MS | CH-Zz |

4. Repertoire

Diese Zusammenstellung enthält die Aufführungen, in denen Wetzler mitgewirkt hat: in Bühnen- und Orchesterwerken als Dirigent, in konzertanten Werken als Solist oder Dirigent beziehungsweise Begleiter, in klavierbegleiteten Liedern, in Klavier- und Kammermusik als Pianist. Abweichende Besetzungen sind vermerkt, die nicht eindeutig genannte, aber aus dem Zusammenhang zu erschießende Mitwirkung Wetzlers ist mit einem Asteriskus (*) versehen, ebenso nicht eindeutige, aber aus dem Zusammenhang zu erschießende Angaben zu Besetzung und Repertoire. Der Klammervermerk „Rez.“ bedeutet: Datum der Rezension. Die Daten entstammen dem Nachlass, insbesondere der Sammlung der Programme und Rezensionen (CH-Zz, Mus NL 145: E) und der Briefe (CH-Zz, Mus NL 145: B).

Einer Titelnennung zugeordnet sind die Anzahl der Aufführungen (linke Spalte), sämtliche Aufführungsorte (mittlere Spalte) sowie das erste beziehungsweise letzte Aufführungsdatum (rechte Spalte). Erstes/letztes Aufführungsdatum korrespondiert mit erstem/letztem Aufführungsort, Abweichungen sind expliziert. In einer Fußnote sind gegebenenfalls mitwirkende Interpreten der ersten/letzten Aufführung genannt, ebenso, soweit eruierbar, die Stimmlage der Vokalsolisten. Die allfällige Sprachfassung (deutsch oder englisch) entspricht dem Aufführungsland (Deutschland oder USA), Abweichungen sind gekennzeichnet.

Kalenderdaten aus dem Bereich des Julianischen Kalenders sind auf den Gregorianischen Kalender umgerechnet. Dies betrifft die Aufführungen in Riga und St. Petersburg, die alle vor der Umstellung in Russland im Jahr 1917 auf den Gregorianischen Kalender stattgefunden haben.

Dramatische Musik

| | | |
|--------------------------------------|--|-------------------------|
| Albert, Eugen d' | | |
| Die toten Augen | | |
| 6 | Lübeck, Köln | 28.10.1917 / 17.3.1921 |
| Tiefland | | |
| 19 | Elberfeld, Bochum, Riga, Lübeck, Köln | 23.9.1908 / 13.3.1920 |
| Auber, Daniel François Esprit | | |
| Fra Diavolo | | |
| 8 | Altona, Lübeck | 9.9.1907 / 5.4.1918 |
| Beethoven, Ludwig van | | |
| Fidelio | | |
| 25 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Gera, Lübeck, Köln | 22.10.1908 / 26.11.1922 |

Bittner, Julius**Höllisch Gold**

| | | |
|---|--------|-------------------------|
| 4 | Lübeck | 29.11.1918 / 20.12.1918 |
|---|--------|-------------------------|

Bizet, Georges**Carmen**

| | | |
|----|-----------------------------------|---------------------|
| 65 | Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 2.5.1909 / 7.1.1923 |
|----|-----------------------------------|---------------------|

Djamileh

| | | |
|---|-----------|-----------------------|
| 2 | Elberfeld | 6.11.1908 / 8.11.1908 |
|---|-----------|-----------------------|

Enna, August**Cleopatra**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 2 | Riga | 22.1.1911 / 25.2.1911 |
|---|------|-----------------------|

Giordano, Umberto**Fedora**

| | | |
|---|------|---------------------|
| 4 | Riga | 1.2.1910 / 3.5.1911 |
|---|------|---------------------|

Gluck, Christoph Willibald**Orpheus und Eurydike [Orfeo ed Euridice]**

| | | |
|---|--------------------|-----------------------|
| 8 | Lauchstädt, Lübeck | 19.6.1914 / 7.12.1915 |
|---|--------------------|-----------------------|

Gounod, Charles**Faust und Margarete [Faust]**

| | | |
|----|------------|-------------------------|
| 18 | Riga, Köln | 21.11.1909 / 27.11.1922 |
|----|------------|-------------------------|

Halévy, Fromental**Die Jüdin [La juive]**

| | | |
|----|--------------------|-----------------------|
| 11 | Riga, Lübeck, Köln | 26.1.1912 / 17.2.1922 |
|----|--------------------|-----------------------|

Humperdinck, Engelbert**Die Marketenderin**

| | | |
|---|---------------|-----------------------|
| 3 | Halle (Saale) | 8.12.1914 / [1914/15] |
|---|---------------|-----------------------|

Hänsel und Gretel

| | | |
|---|------------|-----------------------|
| 9 | Riga, Köln | 4.1.1912 / 27.12.1922 |
|---|------------|-----------------------|

Königskinder

| | | |
|---|---------------------|--------------------|
| 8 | Riga, Halle (Saale) | 30.4.1912 / [1915] |
|---|---------------------|--------------------|

Leoncavallo, Ruggiero**Der Bajazzo [Pagliacci]**

| | | |
|----|-----------------------|-----------------------|
| 17 | Elberfeld, Riga, Köln | 7.12.1908 / 13.1.1923 |
|----|-----------------------|-----------------------|

Lortzing, Albert**Der Waffenschmied**

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 7.10.1906 |
|---|---------|-----------|

Zar und Zimmermann

| | | |
|---|---------|-----------------------|
| 5 | Hamburg | 17.12.1906 / 7.3.1907 |
|---|---------|-----------------------|

**Regina, oder: Die Marodeure [Regina];
Bearb.: Adolph L'Arronge**

| | | |
|---|------|------------------------|
| 4 | Riga | 17.10.1909 / 6.11.1909 |
|---|------|------------------------|

Der Wildschütz

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 20.1.1920 |
|---|------|-----------|

Maillart, Aimé**Das Glöckchen des Eremiten**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 4 | Riga | 5.11.1909 / 6.12.1909 |
|---|------|-----------------------|

Mascagni, Pietro**Cavalleria rusticana**

| | | |
|----|--|----------------------|
| 19 | Altona, Hamburg, Elberfeld, Riga, Köln | 3.9.1907 / 13.1.1923 |
|----|--|----------------------|

Meyerbeer, Giacomo**Der Prophet [Le prophète]**

| | | |
|---|------|----------------------|
| 5 | Riga | 3.9.1910 / 3.12.1910 |
|---|------|----------------------|

Die Afrikanerin [L'africaine]

| | | |
|---|------------|----------------------|
| 6 | Riga, Köln | 18.9.1910 / 6.5.1921 |
|---|------------|----------------------|

Die Hugenotten [Les huguenots]

| | | |
|---|--------------|------------------------|
| 9 | Riga, Lübeck | 23.2.1910 / 30.12.1917 |
|---|--------------|------------------------|

Mozart, Wolfgang Amadeus**Die Entführung aus dem Serail**

| | | |
|----|-----------------------------------|------------------------|
| 11 | Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 10.2.1911 / 10.10.1919 |
|----|-----------------------------------|------------------------|

Die Hochzeit des Figaro [Le nozze di figaro]

| | | |
|----|--|----------------------|
| 23 | Elberfeld, Hagen, Riga, Halle (Saale), Lübeck | 22.9.1908 / 6.3.1917 |
|----|--|----------------------|

Die Zauberflöte

| | | |
|----|--|----------------------|
| 20 | Hamburg, Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 1.5.1907 / 10.2.1922 |
|----|--|----------------------|

Don Juan [Don Giovanni]

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 24.5.1913 |
|---|------|-----------|

Nicolai, Otto**Die lustigen Weiber von Windsor**

| | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|
| 6 | Riga, Halle (Saale), Lübeck | 17.11.1911 / 5.3.1918 |
|---|-----------------------------|-----------------------|

Nouguès, Jean**Quo vadis?**

| | | |
|----|------|-----------------------|
| 10 | Riga | 18.3.1912 / 25.5.1913 |
|----|------|-----------------------|

Offenbach, Jacques**Hoffmanns Erzählungen [Les contes
d'Hoffmann]**

| | | |
|----|-----------------------------|----------------------|
| 13 | Riga, Halle (Saale), Lübeck | 2.5.1912 / 17.3.1916 |
|----|-----------------------------|----------------------|

Puccini, Giacomo**Das Mädchen aus dem goldenen Westen
[La fanciulla del West]**

| | | |
|---|---------------|----------------------|
| 5 | Halle (Saale) | 11.1.1914 / 3.3.1914 |
|---|---------------|----------------------|

Die Bohème [La bohème]

| | | |
|----|-----------------|-------------------------|
| 23 | Elberfeld, Köln | 29.12.1908 / 20.12.1922 |
|----|-----------------|-------------------------|

Drei Einakter [Il trittico]

| | | |
|---|------|----------------------|
| 4 | Köln | 4.3.1921 / 11.4.1921 |
|---|------|----------------------|

**Madame Butterfly (Die kleine Frau
Schmetterling) [Madama Butterfly]**

| | | |
|---|------|-------------------------|
| 8 | Riga | 24.10.1909 / 16.12.1911 |
|---|------|-------------------------|

Tosca

| | | |
|----|------------|------------------------|
| 23 | Riga, Köln | 28.11.1911 / 12.1.1923 |
|----|------------|------------------------|

Rossini, Gioacchino**Wilhelm Tell [Guillaume Tell]**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 2 | Riga | 19.2.1911 / 22.2.1911 |
|---|------|-----------------------|

Der Barbier von Sevilla [Il barbiere di Siviglia]

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 9.12.1917 |
|---|--------|-----------|

Rubinstein, Anton**Der Dämon**

| | | |
|---|------|----------|
| 1 | Riga | 2.6.1911 |
|---|------|----------|

Schillings, Max von**Mona Lisa**

| | | |
|---|--------|------------------------|
| 6 | Lübeck | 29.10.1916 / 21.1.1917 |
|---|--------|------------------------|

Schreker, Franz**Die Gezeichneten**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 5 | Köln | 16.10.1920 / 3.1.1921 |
|---|------|-----------------------|

Die toten Augen

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 30.11.1920 |
|---|------|------------|

Smetana, Bedřich**Die verkaufte Braut [Prodaná nevěsta]**

| | | |
|---|--------|----------------------|
| 2 | Lübeck | 31.1.1919 / 2.2.1919 |
|---|--------|----------------------|

Strauss, Johann**Der Zigeunerbaron**

| | | |
|---|---------------------|------------------------|
| 2 | Halle (Saale), Köln | 25.10.1914 / 17.2.1920 |
|---|---------------------|------------------------|

Die Fledermaus

| | | |
|---|-----------------------------------|-----------------------|
| 6 | Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 20.5.1910 / 23.9.1920 |
|---|-----------------------------------|-----------------------|

Strauss, Richard**Ariadne auf Naxos**

| | | |
|---|--------|-----------------------|
| 2 | Lübeck | 24.1.1918 / 29.1.1918 |
|---|--------|-----------------------|

| | | |
|--|--|--|
| Elektra | | |
| 6 | Elberfeld | 19.2.1909 / 8.4.1909 |
| Der Rosenkavalier | | |
| 3 | Halle (Saale) | 19.3.1915 / [1915] |
| Tschaikowski, Piotr Iljitsch | | |
| Eugen Onegin [Yevgeny Onegin] | | |
| 1 | Riga | 21.3.1913 |
| Verdi, Giuseppe | | |
| Aida | | |
| 32 | Riga, Berlin, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 5.10.1909 / 4.1.1923; Anm.: Berlin, 5.2.1913 (Probedirigat an der Hofoper) |
| Der Troubadour [Il trovatore] | | |
| 19 | Riga, Halle (Saale), Köln | 12.4.1911 / 3.12.1921 |
| Ein Maskenball [Un ballo in maschera] | | |
| 10 | Riga, Halle (Saale), Lübeck | 21.4.1910 / 4.3.1919 |
| La Traviata | | |
| 16 | Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 2.5.1911 / 14.12.1922 |
| Rigoletto | | |
| 14 | Halle (Saale), Lübeck, Köln | 10.10.1913 / 15.12.1922 |
| Wagner, Richard | | |
| Der fliegende Holländer | | |
| 43 | Elberfeld, Hagen, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Dessau, Köln | 20.9.1908 / 2.12.1922 |
| Tannhäuser | | |
| 48 | Elberfeld, Hagen, Riga, Berlin, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 8.3.1908 / 20.10.1922; Anm.: Berlin, 29.1.1913 (Probedirigat an der Hofoper) |
| Lohengrin | | |
| 36 | Riga, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 25.9.1910 / 25.12.1922 |
| Das Rheingold | | |
| 7 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck | 8.1.1909 / 2.12.1916 |
| Die Walküre | | |
| 16 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Aachen, Coburg, Köln | 12.1.1909 / 28.12.1922 |
| Siegfried | | |
| 12 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck | 21.12.1908 / 23.3.1916 |
| Götterdämmerung | | |
| 8 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale) | 21.1.1909 / 1.4.1915 |
| Tristan und Isolde | | |
| 7 | Riga, Halle (Saale), Lübeck | 3.5.1913 / 10.12.1915 |
| Die Meistersinger von Nürnberg | | |
| 30 | Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Köln | 11.10.1908 / 22.12.1922 |
| Parsifal | | |
| 21 | Halle (Saale), Köln | 11.2.1914 / 19.9.1922; Anm.: Halle (Saale), 11.2.1914 (Erste szenische Auff. in Deutschland außerhalb Bayreuths) |
| Weber, Carl Maria von | | |
| Der Freischütz | | |
| 28 | Hamburg, Altona, Riga, Halle (Saale), Lübeck | 10.12.1905 / 13.4.1918 |

Die drei Pintos

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 2 | Riga | 16.3.1911 / 10.4.1911 |
|---|------|-----------------------|

Oberon

| | | |
|---|---------------|------------------------|
| 4 | Halle (Saale) | 18.10.1914 / [1914/15] |
|---|---------------|------------------------|

Wetzler, Hermann Hans**Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“
op. 7**

| | | |
|----|-----------------------------------|------------------------|
| 10 | Lübeck, Karlsruhe, Weimar, Bremen | 17.3.1917 / 20.12.1924 |
|----|-----------------------------------|------------------------|

Die Baskische Venus op. 14

| | | |
|---|-------------|----------------------|
| 3 | Köln, Basel | 9.4.1930 / 6.11.1933 |
|---|-------------|----------------------|

Wulffius, Arthur**Gismonda Boccacino**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 3 | Riga | 13.2.1910 / 10.3.1910 |
|---|------|-----------------------|

Chor**Bach, Johann Sebastian****Auszüge aus der Kantate „O Ewigkeit, du
Donnerwort“ BWV 20**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 26.4.1900 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (B), Elizabeth Davies (S), The
Bach Singers of New York, Theodor
Björkstén (Lt.), H. H. Wetzler (Bc)

**Auszüge aus der Kantate „Jesu, nun sei
gepreiset“ BWV 41**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1900 |
|---|----------------|-----------|

Johanna Gadske (S), Agnes Janson (A), Robert
Hosea (B), [Orchester], The Bach Singers of
New York, Theodor Björkstén (Lt.), H. H.
Wetzler (Bc)

**Auszüge aus der Kantate „Jauchzet Gott in
allen Landen!“ BWV 51**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.2.1899 |
|---|----------------|-----------|

Elizabeth Dodge (S), Chor (Soprane), Theodor
Björkstén (Lt.)*, H. H. Wetzler (Bc)

**Auszüge aus der Kantate „Halt im Gedächtnis
Jesum Christ“ BWV 67**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 26.4.1900 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (B), The Bach Singers of New
York, Theodor Björkstén (Lt.), H. H. Wetzler
(Bc)

Wetzler, Hermann Hans**While shepherds watched their flocks**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 25.12.1895 |
|---|----------------|------------|

Anm.: Trinity Church

Magnificat op. 16

| | | |
|---|-----------------------|-------------------|
| 3 | New York, N.Y., Basel | 7.1938 / 7.4.1943 |
|---|-----------------------|-------------------|

7.4.1943 (New York): H. H. Wetzler (Org),
Hugh Ross (Lt.); letzter nachgewiesener
Auftritt Wetzlers

| | | |
|--|----------------|-----------|
| Nunc dimittis | | |
| 1 | Basel | 4.5.1940 |
| Wilhelm Tisch (B), Fritz Morel (Org), Bläser der Basler Orchester-Gesellschaft, Basler Liedertafel | | |
| Benedixisti, Domine, terram tuam | | |
| 1 | New York, N.Y. | 4.4.1943 |
| Anm.: Trinity Church | | |
| Tui sunt caeli | | |
| 1 | New York, N.Y. | 17.1.1943 |
| Anm.: Riverside Church | | |

Sologesang

| | | |
|--|----------------|-----------------------|
| Andreae, Volkmar | | |
| Der Schmied | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Gebet der Schiffer | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Bach, Johann Sebastian | | |
| Arie „O Mensch, errette deine Seele“ aus der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ BWV 20 | | |
| 1 | Hamburg | 26.4.1907 |
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A), H. H. Wetzler (Org) | | |
| Terzett „Wenn meine Trübsal als mit Ketten“ aus der Kantate „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 38 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 15.2.1899 |
| Elisabeth Dodge (S), Eleanor Stuart Patterson (A), Patrick Motley (B) | | |
| Arie „Ich bin herrlich, ich bin schön“ aus der Kantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ BWV 49 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 15.2.1899 |
| Elisabeth Dodge (S) | | |
| Arie „Patron, das macht der Wind“ aus dem Drama per musica „Der Streit zwischen Phoebus und Pan“ BWV 201 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |
| Arie „Ruhig und in sich zufrieden“ aus der Kantate „Ich bin in mir vergnügt“ BWV 204 | | |
| 2 | New York, N.Y. | 15.2.1899 / 13.2.1900 |
| Elisabeth Dodge (S), zusätzl. zwei Oboen / Johanna Galski (S), [Orchester], Theodor Björkstén (Ltg.), H. H. Wetzler (Bc) | | |
| Arie „Treues Echo dieser Orten“ aus der Kantate „Laßt uns sorgen, laßt uns wachen“ BWV 213 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1900 |
| Agnes Janson (A), Robert Hosea (B), Theodor Björkstén (Ltg.), H. H. Wetzler (Bc) | | |

Arie „Erbarme dich“ aus der Matthäus-Passion BWV 244

| | | |
|---------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | [1901/02] |
| Gertrude Stein-Bailey (A) | | |

Komm, süßer Tod BWV 478

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 6.2.1899 |
| Anton van Rooy (B), H. H. Wetzler (Org) | | |

Arie „O Jesulein süß, o Jesulein mild“ BWV 493

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
| Tiny Debüser (S) | | |

Willst du dein Herz mir schenken [= Aria di Giovannini] BWV 518

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| Marguerite Hall (Mez) | | |

Bach, Wilhelm Friedemann
Kein Hälmlin wächst auf Erden

| | | |
|---------------------------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
| Tiny Debüser (S), H. H. Wetzler (Org) | | |

Beach, Amy Marcy
Ecstasy op. 19,2

| | | |
|---------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Lillian Nordica (S) | | |

Chanson d'amour op. 21,1

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
|---|----------------|----------|

Beethoven, Ludwig van
Adelaide op. 46

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Bußlied op. 48,6

| | | |
|------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Martha Wettengel | | |

Creation's hymn [Die Ehre Gottes aus der Natur] op. 48,4

| | | |
|--|----------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 6.2.1899 / [1901/02] |
| Anton van Rooy (B) / Julian Walker (B) | | |

Ah! perfido op. 65

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Riga | 14.11.1910 |
| Tilly Koenen (A) | | |

An die Hoffnung op. 94

| | | |
|--------------------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 30.4.1917 |
| Ottilie Metzger-Lattermann (A) | | |

Die Trommel gerühret op. 84,1

| | | |
|------------------|----------------|------------------------|
| 2 | Lübeck, Berlin | 15.5.1918 / 21.10.1918 |
| Edith Sajitz (S) | | |

Freudvoll und leidvoll op. 84,4

| | | |
|---|------------------------|----------------------|
| 3 | Lübeck, Berlin, Dessau | 15.5.1918 / 6.1.1919 |
| Edith Sajitz (S) / Elena Gerhardt (Mez) | | |

Maigesang op. 52

| | | |
|------------------|----------------|------------------------|
| 2 | Lübeck, Berlin | 15.5.1918 / 21.10.1918 |
| Edith Sajitz (S) | | |

Zärtliche Liebe WoO 123

| | | |
|------------------|----------------|------------------------|
| 2 | Lübeck, Berlin | 15.5.1918 / 21.10.1918 |
| Edith Sajitz (S) | | |

Liedzyklus „An die ferne Geliebte“ op. 98

| | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|
| 3 | Baltimore, Md., New York, N.Y., Köln | 22.4.1897 / 26.6.1920 |
| David Bispham (Bar) / Karl Schröder | | |

Behm, Eduard**Jean Renaud**

| | | |
|--------------------------------|---------|-----------|
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A) | | |

Bemberg, Herman**A toi**

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
| Emilio de Gogorza (Bar) | | |

Nymhes et sylvains

| | | |
|-----------------------|----------------|------------|
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
| Charlotte Maconda (S) | | |

Berlioz, Hector**Trennung [Absence] op. 7,4**

| | | |
|------------------------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 14.10.1913 |
| Anna Kaempfert (S) (mit Orchester) | | |

Bing, Albert**Am Walde**

| | | |
|-------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

O, holde Nacht

| | | |
|-------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

Bizet, Georges**Flower song [La fleur que tu m'avais jetée]**

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| William A. Xanten (T) | | |

Blumenthal, Creighton**La tombe et la rose**

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| Marguerite Hall (Mez), David Bispham (Bar) | | |

Bohm, Carl**Der Schwur op. 310,2**

| | | |
|---------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 1.10.1914 |
| Eva Haupt (S) | | |

Dein op. 326,8

| | | |
|------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Ella Staab | | |

Bononcini, Giovanni Battista**Per la gloria d'adorarvi**

| | | |
|--------------------|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |

Brahms, Johannes**Der Schmied op. 19,4**

| | | |
|--|--|------------------------|
| 2 | | 14.10.1913 / 11.3.1914 |
| Anna Kaempfert (S) / Else Cantor (Ges) | | |

Nicht mehr zu dir zu gehen op. 32,2

| | | |
|--|--------------|-------------------------|
| 2 | Riga, Ascona | 20.12.1909 / 17.12.1939 |
| Mara Ulrich (A) / Maria Kandt-Glaser (Ges) | | |

Sind es Schmerzen, sind es Freuden op. 33,3

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 18.1.1898 |
| David Bispham (Bar) | | |

Ruhe, Süßliebchen op. 33,9

| | | |
|---|------------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y., Lübeck | 18.1.1898 / 22.3.1919 |
| David Bispham (Bar) / Lisa Seiler (Ges) | | |

Wie froh und frisch op. 33,14

| | | |
|-----------------|------|------------|
| 1 | Riga | 20.12.1909 |
| Mara Ulrich (A) | | |

Von ewiger Liebe op. 43,1

| | | |
|--|---|------------------------|
| 9 | Dover, N.J., Springfield, Mass., New York, N.Y., Itzehoe, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Dessau, Ascona | 14.5.1900 / 17.12.1939 |
| David Bispham (Bar) / Maria Kandt-Glaser (Ges) | | |

Die Mainacht op. 43,2

| | | |
|--|---------------------------------------|------------------------|
| 3 | New York, N.Y., Halle (Saale), Lübeck | 21.11.1903 / 22.3.1919 |
| Susan Metcalfe (S) / Lisa Seiler (Ges) | | |

Botschaft op. 47,1

| | | |
|--------------------|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 21.11.1903 |
| Susan Metcalfe (S) | | |

Sonntag op. 47,3

| | | |
|--------------------|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |

Wiegenlied op. 49,4

| | | |
|-------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Else Cantor | | |

Unbewegte, laue Luft op. 57,8

| | | |
|-------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

Blinde Kuh op. 58,1

| | | |
|----------------------|--------|----------|
| 1 | Dessau | 6.1.1919 |
| Elena Gerhardt (Mez) | | |

Meine Liebe ist grün op. 63,5

| | | |
|-------------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
| Erna Fiebiger (S) | | |

Sommerabend op. 84,1

| | | |
|-----------------|------|------------|
| 1 | Riga | 20.12.1909 |
| Mara Ulrich (A) | | |

Der Kranz op. 84,2

| | | |
|-----------------|------|------------|
| 1 | Riga | 20.12.1909 |
| Mara Ulrich (A) | | |

| | | |
|---|---|-------------------------|
| Vergebliches Ständchen op. 84,4 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
| Erna Fiebiger (S) | | |
| Feldeinsamkeit op. 86,2 | | |
| 3 | New York, N.Y., Halle (Saale), Lübeck | 7.3.1899 / 22.3.1919 |
| Anton van Rooy (Bar) / Lisa Seiler | | |
| Sapphische Ode op. 94,4 | | |
| 2 | Riga, Ascona | 20.12.1909 / 17.12.1939 |
| Mara Ulrich (A) / Maria Kandt-Glaser | | |
| Wir wandelten op. 96,2 | | |
| 2 | Dessau, Lübeck | 6.1.1919 / 22.3.1919 |
| Elena Gerhardt (Mez) / Lisa Seiler | | |
| Zigeunerlieder op. 103 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Marie Zimmermann (S), Gertrude Stein-Bailey (A), Ellison van Hoose (T), Julian Walker (B) | | |
| Auf dem Kirchhofe op. 105,4 | | |
| 4 | Riga, Dessau, Lübeck | 20.12.1909 / 22.3.1919 |
| Mara Ulrich (A) / Lisa Seiler | | |
| Vier ernste Gesänge op. 121 | | |
| 3 | Hamburg, Köln | 13.4.1906 / 22.11.1922 |
| Ottillie Metzger-Froitzheim (zwei Nummern) / Eduard Erhard | | |
| Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuss gehn WoO 33,12 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Else Cantor | | |
| Mein Mädel WoO 33,25 | | |
| 3 | Dover, N.J., Springfield, Mass., New York, N.Y. | 14.5.1900 / 15.1.1901 |
| David Bispham (Bar) | | |
| Ständchen | | |
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |
| Brennert, Hans | | |
| Es pfeift die Eisenbahne | | |
| 1 | Halle (Saale) | 31.3.1915 |
| Hans Mantius | | |
| Brockway, Howard | | |
| Lend me thy Fillet, Love | | |
| 1 | New York, N.Y. | 3.12.1900 / 15.1.1901 |
| Marguerite Hall (A) / David Bispham (Bar) | | |
| Would thy faith were mine | | |
| 1 | New York, N.Y. | 3.12.1900 |
| Marguerite Hall (A) | | |
| Brückler, Hugo | | |
| Dein gedenk' ich, Margarete! | | |
| 1 | Halle (Saale) | 21.1.1915 |
| Viktor Erik van Horst (B) | | |

Brüll, Ignaz**Sechs, sieben oder acht**

| | | |
|----------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
| Fritz Gruselli | | |

Cantor**Wie die Dämmerung**

| | | |
|---------------------|----------------|------------|
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
| Carl E. Dufft (Bar) | | |

Chaminade, Cécile**Berceuse**

| | | |
|---------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Lillian Nordica (S) | | |

Summer [L'été]

| | | |
|-------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
| Kathrin Hilke (S) | | |

Traison

| | | |
|--------------|-------|-----------|
| 1 | [USA] | 31.3.1897 |
| Sarah Walker | | |

Creighton**To Daffodils**

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| David Bispham (Bar) | | |

Damrosch, Walter**Danny Deever**

| | | |
|---------------------|---------------------------------|-----------------------|
| 2 | Dover, N.J., Springfield, Mass. | 14.5.1900 / 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Deserted Plantation

| | | |
|---------------------|-------------|-----------|
| 1 | Dover, N.J. | 14.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Denza, Luigi**Non t'amo più**

| | | |
|--------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Enrico Caruso (T)* | | |

Dessauer, Joseph**Lockung**

| | | |
|--------------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 11.2.1899 |
| Ernestine Schumann-Heink (Mez) | | |

To Sevilla [Nach Sevilla]

| | | |
|------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Helene Stursberg | | |

Dewischeit, Friedrich August**Masurenlied**

| | | |
|----------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
| Fritz Gruselli | | |

Dienstbach, Carl**Easter bells**

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Ellison van Hoose (T) | | |

My heart is as the sea

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Ellison van Hoose (T) | | |

The greeting of the flowers

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Ellison van Hoose (T) | | |

[Drei Lieder]

| | | |
|----------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Marie Schwill* | | |

Dubois, Théodore**Par le sentier**

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
| Emilio de Gogorza (Bar) | | |

Dvořák, Antonín**Die Flucht [A já ti uplynu] op. 29,1**

| | | |
|---------------------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Hilde Winternitz, Margarete Schneider | | |

Scheiden ohne Leiden [V dobrým sme se sešli] op. 19,4

| | | |
|---------------------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Hilde Winternitz, Margarete Schneider | | |

Die Bescheidene [Skromná] op. 32,8

| | | |
|---------------------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Hilde Winternitz, Margarete Schneider | | |

Der Ring [Prsten] op. 32,9

| | | |
|---------------------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Hilde Winternitz, Margarete Schneider | | |

Dykes, John Bacchus**I heard the voice of Jesus say**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.5.1901 |
| Marie Kunkel Zimmermann (S), Gertrude May Stein (A), Ion Jackson (T), Julian Walker (B) | | |

Eckert, Karl Anton**Les Echos [Er liebt nur mich allein op. 21]**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.11.1897 |
| Dyna Beumer (S), H. H. Wetzler (Harm)*, Seidl Orchestra, Anton Seidl (Ltg.) | | |

Elvey, George Job**Arise shine for thy light is come**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.5.1901 |
|---|----------------|----------|

Marie Kunkel Zimmermann (S), Gertrude May
Stein (A), Ion Jackson (T), Julian Walker (B)

Erlanger, Camille**Fedia**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
|---|----------------|----------|

Emilio de Gogorza (Bar)

Fall, Leo**Duett „Und der Himmel hängt voller Geigen“
aus „Der liebe Augustin“**

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
|---|--------|-----------|

Ursula Bradsky, Eduard Nickel*

Fleck, Fritz**Die Königskinder op. 2,1**

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
|---|------|------------|

Wanda Achsel (S)*

Flotow, Friedrich von**Arie „Esser mesto“ [„Nimmermehr wird“]
aus „Martha“**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
|---|----------------|-----------|

Edyth Walker (Mez)*

Arie „Ach, so fromm“ aus „Martha“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 16.3.1915 |
|---|---------------|-----------|

Bernhard Bötel (T)

Franckenstein, Clemens von**Adagio**

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
|---|--------|----------|

Martha Helling

Durch Einsamkeiten

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
|---|--------|----------|

Martha Helling

Franz, Robert**Aus meine grossen Schmerzen op. 5,1**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (Bar)

Genesung op. 5,12

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (Bar)

Widmung op. 14,1

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
|---|---------------|-----------|

Mathilde Schmidt-Heym

Ständchen, op. 17,2*

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (Bar)

Im Herbst op. 17,6 oder op. 20,6

| | | |
|-------------------------------|------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Lübeck | 27.1.1897 / 15.5.1918 |
| Ella Staab / Edith Sajitz (S) | | |

Verlass mich nicht op. 21,6

| | | |
|-----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Mathilde Schmidt-Heym | | |

Nebel op. 28,4

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
| David Bispham (Bar) | | |

Es hat die Rose sich beklagt op. 42,5

| | | |
|------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 15.5.1918 |
| Edith Sajitz (S) | | |

Gluck, Christoph Willibald**Rezitativ und Arie aus „Orpheus und Eurydike“ [„Orfeo ed Euridice“]**

| | | |
|--------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Julie Becker | | |

Divertissement et Scène d'Alceste

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 18.1.1898 |
| Anna Burch (S), Ruth Thompson (A), Eva Hawkes (A), Mackenzie Gordon (T), Carl E. Dufft (B), H. H. Wetzler (Ltg.) | | |

Arie aus „Alceste“

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 15.10.1922 |
| Edith Sajitz (S) | | |

Ausgeschiedene Arie des Amor „Vallons chéris“ aus „Echo et Narcisse“

| | | |
|--------------------|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |

Goldmark, Carl**Die Quelle op. 18,5**

| | | |
|-------------------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
| Alice von Boer-Gruselli | | |

Gounod, Charles**Ave Maria, mélodie religieuse adaptée au 1er prélude de J. S. Bach**

| | | |
|--|--|------------------------|
| 4 | Chicago, Ill., New York, N.Y., Newport, R.I., Köln | 15.5.1883 / 26.12.1923 |
| Helene Gastreiter (S), H. H. Wetzler (VI), Minna Wetzler (KI), Carl Koelling (Org) / Tiny Debüser (S), H. H. Wetzler (Org) | | |

„Quando a te lieta“ aus „Faust“

| | | |
|-------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Margaret Crawford | | |

Duett aus „Faust“

| | | |
|---|----------------|-----------|
| Margarite Arcularius (S), William A. Xanten (T), H. H. Wetzler (KI) | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
|---|----------------|-----------|

Sérénade

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 30.3.1897 |
| Corinne Moore-Lawson (Ges), Leo Stern (VI)*, [Herr] Breitschück (KI)*, H. H. Wetzler (Org)* | | |

Serenade aus „Faust“

| | | |
|----------------------|-------|------------|
| 1 | [USA] | 24.12.1897 |
| John C. Dempsey (B)* | | |

Grieg, Edvard

Im Kahn [Der gynger en båd på bølge]
op. 69,1

| | | |
|----------------------|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
| Lillian Nordica (S)* | | |

Halévy, Jacques Fromental

„Il va venir“ aus „Die Jüdin“ [„La juive“]

| | | |
|--------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Dorothea E. Phillips (S) | | |

Händel, Georg Friedrich

Aus „Rinaldo“

| | | |
|--------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Julie Becker | | |

Arie „Ombra mai fù“ aus „Serse“

| | | |
|---|-------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Hamburg | 30.3.1897 / 26.4.1907 |
| Corinne Moore-Lawson* / Ottilie Metzger-Froitzheim (A), H. H. Wetzler (Org) | | |

Arie „Rejoice greatly“ aus dem Oratorium
„Messias“

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1902 |
| Sally Frothingham Akers (S), „Orchestra of 50“ | | |

Arie aus „Acis und Galatea“

| | | |
|-------------------------------------|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 21.11.1903 |
| Susan Metcalfe (S), Orchestra of 90 | | |

Arie „Honour and arms“ aus dem Oratorium
„Samson“

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 23.7.1922 |
| Robert Chignell (Bar), Orchester des Kölner Stadttheaters | | |

Rezitativ und Arie aus der Masque „Acis and Galathea“

| | | |
|-------------------|------|-----------|
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |

Rezitativ und Arie aus der Oper „Deidamia“

| | | |
|-------------------|------|-----------|
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |

Arie „O, wende dich nicht ab“ aus
„Radamisto“

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
| Georg A. Walter (T), Orchestervereinigung Basel | | |

Arie „Nach dem Gewitter“ aus „Ottone“
[„Ottone, re di Germania“]

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
| Georg A. Walter (T), Orchestervereinigung Basel | | |

Arie des Sextus „Darf ich ruhen“ aus „Julius Cäsar“ [„Giulio Cesare in Egitto“]

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Georg A. Walter (T), Orchestervereinigung
Basel

Szene und Arie des Grimwald [„Grimoaldo“] aus „Rodelinde“ [„Rodelinda, regina de' Longobardi“]

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Georg A. Walter (T), Orchestervereinigung
Basel

Arioso „Dank sei dir, Herr“

| | | |
|---|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
|---|--------|------------|

Maria Kandt-Glaser

Harris, Victor
A Madrigal

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
|---|----------------|-----------|

Martha Wettengel

Haydn, Joseph
Die Teilung der Erde Hob. XXVla:C1

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
|---|------|------------|

Julius Lenz

La vie est un rêve [Das Leben ist ein Traum] Hob. XXVla:21

| | | |
|---|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
|---|--------|------------|

Maria Kandt-Glaser

She never told her love Hob. XXVla:34

| | | |
|---|--------|------------|
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
|---|--------|------------|

Maria Kandt-Glaser

Antwort auf die Frage eines Mädchens

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 7.3.1899 |
|---|----------------|----------|

Anton van Rooy (Bar)

Arie aus „Die Schöpfung“

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.4.1894 |
|---|----------------|-----------|

Emil Fischer (B)

Rezitativ und Arie des Raphael aus „Die Schöpfung“

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 13.4.1906 |
|---|---------|-----------|

Max Dawison (B)

Arie aus „Die Jahreszeiten“

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 16.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (Bar), „Grand Orchestra“ [Ad-hoc Orchester]

Henschel, Georg
„Oh, what we two were maying“

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
|---|----------------|-----------|

Marguerite Hall (Mez), David Bispham (Bar)

Serbisches Liederspiel op. 32

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
|---|---------------|-----------|

Hilde Winternitz, Margarete Schneider,
E. Reich, Fr. Viol

Hermann, Hans**Drei Wanderer**

| | | |
|-----------------------|-------|------------|
| 1 | Basel | 22.11.1933 |
| Victor von Schenk (T) | | |

Hildach, Eugen**Spatz und Spätzin**

| | | |
|---------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 1.10.1914 |
| Eva Haupt (S) | | |

Hoffmann, Heinrich**Des Tages will ich denken op. 58,1**

| | | |
|---------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Louise Mengel | | |

Wenn du kein Spielmann wärest op. 58,5

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Georg A. Walter (T) | | |

Horn, Charles Edward**Cherry Ripe**

| | | |
|-----------------|------|-----------|
| 1 | Köln | 17.9.1922 |
| Eric Morgan (T) | | |

Hummel, Ferdinand**Halleluja op. 73**

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
| Tiny Debüser (S) | | |

Isouard, Nicolò**Joconde, ou Les coureurs d'aventures
[Auswahl]**

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
| Emilio de Gogorza (Bar) | | |

Jöde, Fritz**Abendlied**

| | | |
|----------------|------|------------|
| 1 | Köln | 15.10.1927 |
| Hannes Stöcker | | |

Der Tausch

| | | |
|----------------|------|------------|
| 1 | Köln | 15.10.1927 |
| Hannes Stöcker | | |

Johns, Clayton**Peu de chose**

| | | |
|----------------------|-------|------------|
| 1 | [USA] | 24.12.1897 |
| Marguerite Hall (A)* | | |

Josephsohn, Jacob Axel**Im Walde [I skogen]**

| | | |
|---------------------------|--------|----------------------|
| 1 | Lübeck | 21.3.1916 / 5.4.1916 |
| Hjalmar Hansson-Oerne (T) | | |

Kauffmann, Fritz**Im Sturm**

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Kampfes Ende

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Vision

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Kaiser, Alfred**Schlachtgesang aus dem musikalischen Schauspiel „Theodor Körner“**

| | | |
|---------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 21.1.1915 |
| Viktor Erik van Horst (B) | | |

Kellie, Lawrence**She dwelt among the untrodden ways**

| | | |
|-----------------|------|-----------|
| 1 | Köln | 17.9.1922 |
| Eric Morgan (T) | | |

Kjerulf, Halfdan**Sehnsucht op. 20,4**

| | | |
|---------------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 21.2.1916 |
| Hjalmar Hansson-Oerne (T) | | |

Kleemann, Hans**Der weiße Mond**

| | | |
|---------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 21.1.1915 |
| Viktor Erik van Horst (B) | | |

Klein, Bruno Oscar**Es fiel Reif op. 9,4**

| | | |
|--------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
| Kathrin Hilke (S)* | | |

Tempo di valse

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Margarite Arcularius* | | |

Lassen, Eduard**Vorsatz op. 48,4**

| | | |
|------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Martha Wettengel | | |

Lehmann, Liza**Myself when young**

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| David Bispham (Bar) | | |

Lemaire, Gaston**Madrigal**

| | | |
|------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 29.1.1903 |
| Charles Gilibert (Bar) | | |

Liszt, Franz**Es muss ein Wunderbares sein R 590**

| | | |
|---|----------------------|------------------------|
| 2 | New York, N.Y., Riga | 11.2.1899 / 16.11.1909 |
| Ernestine Schumann-Heink (Mez) / Walter Kirchhoff (T) | | |

Ich liebe dich R 617

| | | |
|----------------------|------|------------|
| 1 | Riga | 16.11.1909 |
| Walter Kirchhoff (T) | | |

Mignons Lied R 648

| | | |
|-------------------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 16.2.1902 |
| Morris Black (A), „Grand Orchestra“ | | |

**O! komm im Traum! [Oh! quand je dors]
R 569**

| | | |
|----------------------|------|------------|
| 1 | Riga | 16.11.1909 |
| Walter Kirchhoff (T) | | |

**Sposalizio nach dem gleichnamigen Bilde
Raphael's R 498**

| | | |
|--|-------------|-----------|
| 1 | Camden, Me. | 11.7.1942 |
| Barbara Trozell (S), H. H. Wetzler (Org) | | |

Die Loreley [R 830 oder 293b]

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Dorothea E. Philips | | |

Loewe, Carl**Edward op. 1,1**

| | | |
|--|-------------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 15.1.1901 / 13.1.1914 |
| David Bispham (Bar) / Walter Soomer (BBar) | | |

Herr Oluf op. 2,2

| | | |
|--------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Thomas Prehn | | |

Süßes Begräbnis, op. 62, Heft 1, Nr. 4

| | | |
|-----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Mathilde Schmidt-Heym | | |

Jungfräulein Annika op. 78,1

| | | |
|-----------------|------|-----------|
| 1 | Köln | 23.9.1920 |
| Sophie Wolf (S) | | |

Ballade „Der gefangene Admiral“ op. 115

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Odins Meeresritt op. 118

| | | |
|----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 13.1.1914 |
| Walter Soomer (BBar) | | |

Die Uhr op. 123,3

| | | |
|--------------------------------------|----------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 13.2.1896 / 27.1.1897 |
| Emil Fischer (B) / Margaret Crawford | | |

Archibald Douglas op. 128

| | | |
|------------------|----------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 27.4.1894 / 13.2.1896 |
| Emil Fischer (B) | | |

Ballade „Der seltne Beter“ op. 141

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Wiegenlied

| | | |
|-----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 11.3.1914 |
| Mathilde Schmidt-Heym | | |

Lohse, Otto**Bitte op. 5,3**

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Dorothea E. Philips | | |

Ein Frühlingsmorgen op. 5,5

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Dorothea E. Philips | | |

Lortzing, Albert**Städingerlied [„Auch ich war ein Jüngling“]**

| | | |
|---------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 31.3.1915 |
| Franz Schwarz | | |

Arie aus „Der Waffenschmied“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 1.10.1914 |
| Eva Haupt (S), Orchester des Stadttheaters Halle | | |

Luckstone, Isidore**Lullaby**

| | | |
|---------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Lillian Nordica (S) | | |

Mahler, Gustav**Aus! Aus!**

| | | |
|---------------|------|------------|
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eudard Erhard | | |

Starke Einbildungskraft

| | | |
|---------------|------|------------|
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eudard Erhard | | |

Der Schildwache Nachtlid

| | | |
|---------------|------|------------|
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eudard Erhard | | |

Lieder eines fahrenden Gesellen

| | | |
|--|---------|------------|
| 1 | Münster | 24.10.1924 |
| Erna von Hösslin (A), Städtisches Orchester Münster | | |

Martini, Jean-Paul-Gilles**Plaisir d'amour**

| | | |
|-------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 29.1.1903 |
| Charles Gilibert (Bar)* | | |

Mascheroni, Angelo**For all eternity [Eternamente]**

| | | |
|----------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Marie Patz (S) | | |

Massé, Victor**„Air du rossignol“ aus „Les noces de Jeannette“**

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.11.1897 |
| Dyna Beumer (S), Frédéric Rucquoy (Fl), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Massenet, Jules**„Crépuscule“ aus „Poème pastoral“**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.11.1897 |
| Dyna Beumer (S), H. H. Wetzler (Harm)*, Seidl Orchestra, Anton Seidl (Ltg.) | | |

„Vision fugitive“ aus „Hérodiade“

| | | |
|---------------------|----------------|------------|
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
| Carl E. Dufft (Bar) | | |

Arie „Il est doux, il est bon“ aus „Hérodiade“

| | | |
|---------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Lillian Nordica (S) | | |

Méhul, Etienne-Nicolas**Arie aus „Joseph in Egypt“ [„Joseph“]**

| | | |
|--|------|-----------|
| 1 | Köln | 17.9.1922 |
| Eric Morgan (T), „Deutsches Theatre Köln“, „Special Orchestra“ | | |

Mendelssohn Bartholdy, Felix**Arie „O come every one that thirsteth“ [„Wohlan, alle die ihr durstig seid“] aus „Elias“ op. 70**

| | | |
|--|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.5.1901 |
| Marie Kunkel Zimmermann (S), Gertrude May Stein (A), Ion Jackson (T), Julian Walker (B), H. H. Wetzler (Ltg.)* | | |

Es weiß und rät es doch keiner op. 99,6

| | | |
|---------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Louise Mengel | | |

Arie „Sei stille dem Herrn“ aus „Elias“ op. 70

| | | |
|------------------|---------|-----------|
| 1 | Usingen | 22.7.1894 |
| Anna Leimer (A)* | | |

Spring song

| | | |
|-----------------------|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| Marguerite Hall (Mez) | | |

Die Heimkehr aus der Fremde op. 89

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
| David Bispham (Bar) | | |

Mendelssohn, Arnold**Aus dem Nachtliede Zarathustras**

| | | |
|----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
| Marcella Röseler (S) | | |

Menzen, Jakobus**Gebet**

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
| Wanda Achsel (S) | | |

Messenger, André**Duette aus „Véronique“**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
| Charles Gilibert (Bar), Gabrielle Gilibert-Lejeune (Mez), H. H. Wetzler (Kl)* | | |

Meyer-Helmund, Erik**Mädchen mit dem roten Mündchen op. 25,2**

| | | |
|---------------------|----------------|------------|
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
| Carl E. Dufft (Bar) | | |

Meyerbeer, Giacomo**Ansprache der Pagen aus „Die Hugenotten“
[„Les huguenots“]**

| | | |
|-----------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| Elisabeth Imme* | | |

Arie „Nobles seigneurs, salut!“ aus „Les huguenots“

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Edyth Walker (Mez)* | | |

Arie aus „Der Prophet“ [„Le prophète“]

| | | |
|--------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Paula Woehning (A) | | |

Arie des Vasco da Gama aus „Die Afrikanerin“ [„L'africaine“]

| | | |
|-----------------------|-------|------------|
| 1 | Basel | 22.11.1933 |
| Victor von Schenk (T) | | |

Mikorey, Franz**Einsamkeit**

| | | |
|---|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 14.10.1913 |
| Anna Kaempfert (S), Orchester des Stadttheaters Halle | | |

Millöcker, Karl**Polenlied aus „Der Bettelstudent“**

| | | |
|----------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| Eduard Nickel* | | |

| | | |
|---|-----------------------------|-----------------------|
| Mozart, Wolfgang Amadeus | | |
| Einsam ging ich jüngst im Haine [Dans un bois solitaire] KV 308/295b | | |
| 1 | Berlin | 10.1.1924 |
| Edith Sajitz (krank)* | | |
| Wiegenlied [„Schlafe mein Prinzchen“] KV 350 (früher Mozart zugeschrieben) | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1913 |
| Adrienne von Kraus-Osborne (mit Orchester) | | |
| Komm, liebe Zither KV 351/367b | | |
| 1 | Berlin | 10.1.1924 |
| Edith Sajitz (krank)* | | |
| Laudate Dominum [KV 339]* | | |
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
| Tiny Debüser (S), H. H. Wetzler (Org) | | |
| Der Zauberer KV 472 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1913 |
| Adrienne von Kraus-Osborne (A) | | |
| Das Veilchen KV 476 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |
| Die Verschweigung KV 518 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1913 |
| Adrienne von Kraus-Osborne (A) | | |
| Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte KV 520 | | |
| 1 | Berlin | 10.1.1924 |
| Edith Sajitz (krank)* | | |
| Duett „Là ci darem la mano“ aus „Don Giovanni“ KV 527 | | |
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
| Charlotte Maconda (S), Carl E. Dufft (Bar) | | |
| Motette „Ave verum corpus“ KV 618 | | |
| 2 | New York, N.Y., Camden, Me. | 9.12.1901 / 11.7.1942 |
| Marie Kunkel Zimmermann (S), Gertrude Stein-Bailey (A), Ion Jackson (T), Julian Walker (B) / Barbara Trozell (S), H. H. Wetzler (Org) (Fsg.: S Org) | | |
| „Arie des Cherubin“ [„Non sò più cosa son, cosa faccio“] aus „Figaros Hochzeit“ [„Le nozze di figaro“] | | |
| 1 | Elberfeld | 13.3.1909 |
| Else Hache | | |
| „Kanzone des Cherubin“ [„Voi, che sapete“] aus „Figaros Hochzeit“ [„Le nozze di figaro“] | | |
| 1 | Elberfeld | 13.3.1909 |
| Else Hache | | |
| Arie „Sind es Freuden, sind es Schmerzen?“ [„Non sò più cosa son, cosa faccio“] aus „Figaros Hochzeit“ [„Le nozze di figaro“] | | |
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1914 |
| Steffi Pfeffer-Teutsch (S), Orchester des Stadttheaters Halle | | |
| Arie aus „Titus“ [„La clemenza di Tito“] | | |
| 1 | New York, N.Y. | 3.1.1903 |
| Ernestine Schumann-Heink (A), „Orchestra augmented to 110“ | | |

Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit“ [„Le nozze di figaro“]

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 16.3.1915 |
|---|---------------|-----------|

Alice von Boer (S)

Kanzone „Ihr, die ihr die Triebe des Herzens kennt!“ [„Voi, che sapete“] aus „Figaros Hochzeit“ [„Le nozze di figaro“]

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1914 |
|---|---------------|-----------|

Steffi Pfeffer-Teutsch (S), Orchester des Stadttheaters Halle

Rezitativ und Arie aus „Le nozze di figaro“

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
|---|----------------|-----------|

Marie Patz (S)

Mussorgski, Modest Petrowitsch**Abendgebet**

| | | |
|---|---------|----------|
| 1 | Warburg | 8.1.1925 |
|---|---------|----------|

Gisela Derpsch (S)

Der Käfer

| | | |
|---|---------|----------|
| 1 | Warburg | 8.1.1925 |
|---|---------|----------|

Gisela Derpsch (S)

Kater Prinz

| | | |
|---|---------|----------|
| 1 | Warburg | 8.1.1925 |
|---|---------|----------|

Gisela Derpsch (S)

Njanja

| | | |
|---|---------|----------|
| 1 | Warburg | 8.1.1925 |
|---|---------|----------|

Gisela Derpsch (S)

Nicodé, Jean Louis**Erbarmen op. 33**

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 26.4.1907 |
|---|---------|-----------|

Ottilie Metzger-Froitzheim (A), H. H. Wetzler (Org)

Nicolai, Otto**Duett aus „Die lustigen Weiber von Windsor“**

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
|---|---------------|----------|

Alice von Boer-Gruselli (S), Fritz Gruselli

Nováček, Ottokar**Behold as in the moonlight**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

Marie Zimmermann (S)

Die späte Rose

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
|---|--------|----------|

Martha Helling

Hark to the carols of the birds

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

Marie Zimmermann (S)

Ich will dich fliehn

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
|---|--------|----------|

Martha Helling

Mandelbäumchen

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
|---|--------|----------|

Martha Helling

Now is the almond-tree bedecked

| | | |
|----------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
| Marie Zimmermann (S) | | |

[„Old English“]**Leather Bottel**

| | | |
|---------------------|-------------|-----------|
| 1 | Dover, N.J. | 14.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Pretty Creature

| | | |
|---------------------|-------------|-----------|
| 1 | Dover, N.J. | 14.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Sally in our Alley

| | | |
|---------------------|-------------|-----------|
| 1 | Dover, N.J. | 14.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Young Richard

| | | |
|---------------------|-----------------------------|-----------------------|
| 2 | Baltimore, Md., Dover, N.J. | 22.4.1897 / 14.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Onégin, Eugen Borisowitsch
(Pseudonym, eigentlich: Agnes
Elisabeth Overbeck)
Zwei Gesänge für Alt und Orchester (a.
Asraël, b. Les trois pages)

| | | |
|--|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 16.1.1914 |
| Lilly Hoffmann-Onégin (A) (später: Sigrid Onégin), Orchester des Stadttheaters Halle | | |

Perilhou, Albert**La vierge à la crèche**

| | | |
|-------------------------|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
| Charles Gilibert (Bar)* | | |

La mirabilis

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
| Emilio de Gogorza (Bar) | | |

Pfeiffer, Georges Jean**Malgré moi**

| | | |
|---|----------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 29.1.1903 / 9.3.1903 |
| Charles Gilibert (Bar)* / Emilio de Gogorza (Bar) | | |

Pfitzner, Hans**Sonst op. 15,4**

| | | |
|-------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

Nachts op. 26,2

| | | |
|-------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

Plüddemann, Martin**Drei Wanderer**

| | | |
|---------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Frau Mette

| | | |
|---------------------|----------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 18.11.1914 |
| Walter Soomer (Bar) | | |

Proch, Heinrich**Verwelkt op. 211**

| | | |
|--------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Paula Woehning (A) | | |

Puccini, Giacomo**Arie aus „La Bohème“**

| | | |
|---------------------------|--------|----------------------|
| 3 | Lübeck | 21.3.1916 / 5.4.1916 |
| Hjalmar Hansson-Oerne (T) | | |

Arie aus „Tosca“ (mit Klavierbegleitung)

| | | |
|--------------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
| Bernhard Bötel (T) | | |

Duett aus „La Bohème“ (mit Klavierbegleitung)

| | | |
|---------------------------------------|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
| Erna Fiebiger (S), Bernhard Bötel (T) | | |

Duett aus „Madama Butterfly“

| | | |
|--|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
| Marcella Röseler (S), Hanns Nietau (T), Orchester des Stadttheaters Halle | | |

Purcell, Henry**Let the dreadful engines**

| | | |
|---------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
| David Bispham (Bar) | | |

Reger, Max**An die Hoffnung op. 124**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 16.1.1914 |
| Lilly Hoffmann-Onégin (A) (später: Sigrd Onégin), Orchester des Stadttheaters Halle | | |

Mariä Wiegenlied op. 76,52

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
| Wanda Achsel (S) | | |

Reinecke, Carl**Mirjams Siegesgesang op. 74**

| | | |
|-------------------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 31.3.1915 |
| Charlotte Rohde-Stahlbaum (A) | | |

Morgenhymne op. 46,4

| | | |
|----------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 31.3.1915 |
| Frieda Gollmer | | |

Riedel, Hermann**Lied Margarethas aus Scheffels Trompeter von Säckingen**

| | | |
|------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Martha Wettengel | | |

Margaretha

| | | |
|-------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Margaret Crawford | | |

Ries, Franz**Am Rhein und beim Wein op. 35**

| | | |
|-------------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| August Schumacher (Bar) | | |

Rubinstein, Anton**Der Pandero op. 76,6**

| | | |
|---------------------------------|---------|-----------|
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottillie Metzger-Froitzheim (A) | | |

Es blinket der Thau op. 72,1

| | | |
|---------------|-------|-----------|
| 1 | [USA] | 31.3.1897 |
| Sarah Walker* | | |

Saint-Saëns, Camille**La cloche**

| | | |
|---|----------------|---------|
| 1 | New York, N.Y. | 1901/02 |
| Gertrude Stein-Bailey (A), H. H. Wetzler (Org)* | | |

**Terzett (Nr. 7) aus dem „Oratorio de Noël“
op. 12**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1901 |
| Marie Kunkel Zimmermann (S), Ion Jackson (T), Julian Walker (B) | | |

Schillings, Max von**Das mitleidige Mädel op. 13,1**

| | | |
|------------------|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
| Wanda Achsel (S) | | |

Schira, Francesco**Sognai**

| | | |
|---------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Maria L. Brun | | |

Schmalstich, Clemens**Trinkspruch**

| | | |
|-----------------------|-------|------------|
| 1 | Basel | 22.11.1933 |
| Victor von Schenk (T) | | |

Schubert, Franz**Gretchen am Spinnrade D 118**

| | | |
|--------------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Margarite Arcularius (S) | | |

An den Mond D 193

| | | |
|-------------|------|----------|
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Julius Lenz | | |

Meeresstille D 215a/216

| | | |
|-------------|------|----------|
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Julius Lenz | | |

| | | |
|--|---------------------------------------|------------------------|
| Wanderers Nachtlid D 224 | | |
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Julius Lenz | | |
| Heidenröslein D 257 | | |
| 1 | Elberfeld | 13.3.1909 |
| Else Hache | | |
| Das Rosenband D 280 | | |
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |
| Dem Unendlichen D 291 | | |
| 1 | Riga | 14.11.1910 |
| Tilly Koenen (A) | | |
| Erk König D 328 | | |
| 2 | Baltimore, Md., Basel | 22.4.1897 / 22.11.1933 |
| David Bispham (Bar) / Senta Erd (S) | | |
| Gruppe aus dem Tartarus D 583 / D 396 | | |
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |
| Gott im Frühlinge D 448 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |
| Sei mir gegrüsst D 471 | | |
| 2 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 7.3.1899 / 5.5.1915 |
| Anton van Rooy (Bar) / Bernhard Bötel (T) | | |
| Wer sich der Einsamkeit ergibt D 325 oder D 478 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 21.3.1896 |
| Plunket Greene (Bar) | | |
| Der Wanderer D 489 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Paula Woehning (A) | | |
| La pastorella al prato D 528 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |
| An die Musik D 547 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 3.1.1903 |
| Ernestine Schumann-Heink (A)* | | |
| Die Forelle D 550 | | |
| 4 | New York, N.Y., Halle (Saale), Lübeck | 21.11.1903 / 15.5.1918 |
| Susan Metcalfe (S) / Edith Sajitz (S) | | |
| Nachtstück D 672 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Emil Fischer (B) | | |
| Frühlingsglaube D 686 | | |
| 1 | Lübeck | 15.5.1918 |
| Edith Sajitz (S) | | |
| Geheimes D 719 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
| Rudolf Laubenthal (T) | | |
| An die Leier D 737 | | |
| 2 | Lübeck, Köln | 22.3.1919 / 15.10.1922 |
| Lisa Seiler / Edith Pott-Sajitz (S) | | |
| Du liebst mich nicht D 756 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |

| | | |
|--|--|------------------------|
| Ungeduld D 759,7 | | |
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottile Metzger-Froitzheim (A) | | |
| Auf dem Wasser zu singen D 774 | | |
| 2 | Lübeck, Köln | 15.5.1918 / 15.10.1922 |
| Edith Pott-Sajitz (S) | | |
| Du bis die Ruh D 776 | | |
| 4 | Baltimore, Md., New York, N.Y., Itzehoe, Halle (Saale) | 22.4.1897 / 5.11.1914 |
| David Bispham (Bar) / Steffi Pfeffer-Teutsch (S) | | |
| Wohin? D 795,2* | | |
| 2 | New York, N.Y., Basel | 4.3.1904 / 22.11.1933 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) / Senta Erd (S) | | |
| Im Abendrot D 799 | | |
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Julius Lenz | | |
| Auflösung D 807 | | |
| 1 | Riga | 14.11.1910 |
| Tilly Koenen (A) | | |
| Nacht und Träume D 827 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |
| Die junge Nonne D 828 | | |
| 1 | Köln | 15.10.1922 |
| Edith Pott-Sajitz (S) | | |
| Ellens Gesang III D 839 | | |
| 2 | Hamburg, Halle (Saale) | 26.4.1907 / 3.12.1914 |
| Ottile Metzger-Froitzheim (A), H. H. Wetzler (Org) / Charlotte Rohde-Stahlbaum (A) | | |
| Allmacht D 852 | | |
| 3 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 24.5.1897 / 25.11.1913 |
| Margaret Crawford / Rudolf Laubenthal (T) | | |
| Bei dir allein D 866,2 | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard (S) | | |
| Ständchen D 889 | | |
| 3 | Dover, N.J., Springfield, Mass., Ascona | 14.5.1900 / 17.12.1939 |
| David Bispham (Bar) (als: „Hark, hark! the lark!“) / Maria Kandt-Glaser | | |
| An Sylvia D 891 | | |
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |
| Der Neugierige D 795,6 | | |
| 2 | Halle (Saale), Ascona | 4.3.1915 / 17.12.1939 |
| Fritz Gruselli / Maria Kandt-Glaser | | |
| Gute Nacht D 911,1 | | |
| 1 | Ascona | 17.12.1939 |
| Maria Kandt-Glaser | | |
| Die Post D 911,13 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
| Bernhard Bötel (T) | | |
| Liebesbotschaft D 957,1 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 3.1.1903 |
| Ernestine Schumann-Heink (A)* | | |

| | | |
|---|--|------------------------|
| Kriegers Ahnung D 957,2 | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1914 |
| Charlotte Rohde-Stahlbaum (A) | | |
| Leise flehen meine Lieder D 957,4 | | |
| 3 | Dover, N.J., Springfield, Mass., Halle (Saale) | 14.5.1900 / 5.5.1915 |
| David Bispham (Bar) / Bernhard Bötel (T) | | |
| Abschied D 957,7* | | |
| 1 | Lübeck | 15.5.1918 |
| Edith Pott-Sajitz (S) | | |
| Der Atlas D 957,8 | | |
| 1 | Köln | 15.10.1922 |
| Edith Pott-Sajitz (S) | | |
| Der Doppelgänger D 957,13 | | |
| 3 | New York, N.Y., Lübeck | 6.2.1899 / 22.3.1919 |
| Anton van Rooy (B) / Lisa Seiler | | |
| Eifersucht und Stolz D 795,15 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 6.2.1899 |
| Anton van Rooy (B) | | |
| Die liebe Farbe D 795,16 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 6.2.1899 |
| Anton van Rooy (B) | | |
| Die böse Farbe D 795,17 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 6.2.1899 |
| Anton van Rooy (B) | | |
| [Lieder] | | |
| 1 | New York, N.Y. | 21.3.1903 |
| Plunket Greene (Bar) | | |
| Schumann, Robert | | |
| Ich stand in dunklen Träumen op. 13,1 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 26.03.1901 |
| Milka Ternina (S) | | |
| An einem lichten Morgen op. 23,2 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 26.03.1901 |
| Milka Ternina (S) | | |
| Geheimes Flüstern op. 23,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 26.03.1901 |
| Milka Ternina (S) | | |
| Ich wandelte unter der Bäumen op. 24,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Edyth Walker (Mez)* | | |
| Mit Myrten und Rosen op. 24,9 | | |
| 2 | Halle (Saale), Lübeck | 5.11.1914 / 22.3.1919 |
| Steffi Pfeffer-Teutsch (S) / Lisa Seiler | | |
| Der Nussbaum op. 25,3 | | |
| 2 | Halle (Saale), Köln | 14.10.1913 / 26.6.1920 |
| Anna Kaempfert (S) / Karl Schröder | | |
| Die Lotosblume op. 25,7 | | |
| 1 | Köln | 26.6.1920 |
| Karl Schröder | | |
| Wenn durch die Piazzetta op. 25,18 | | |
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |

| | | |
|--|------------------------------------|-----------------------|
| Du bist wie eine Blume op. 25,24 | | |
| 1 | Köln | 26.6.1920 |
| Karl Schröder | | |
| Der Hidalgo op. 30,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
| David Bispham (Bar) | | |
| Die Kartenlegerin op. 31,2 | | |
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A) | | |
| Liebhabs Ständchen op. 34,2 | | |
| 1 | Riga | 22.2.1910 |
| Eva Lissmann (S), Pitt Chatham | | |
| Unterm Fenster op. 34,3 | | |
| 1 | Riga | 22.2.1910 |
| Eva Lissmann (S), Pitt Chatham | | |
| Wanderlied op. 35,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Anton Schott (T) | | |
| Waldeggespräch op. 39,3 | | |
| 1 | Lübeck | 22.3.1919 |
| Lisa Seiler | | |
| Frühlingsnacht op. 39,12 | | |
| 3 | New York, N.Y., Lübeck | 7.3.1899 / 22.3.1919 |
| Anton van Rooy (Bar) / Lisa Seiler | | |
| Dichterliebe op. 48 | | |
| 2 | New York, N.Y., Springfield, Mass. | 6.2.1899 / 21.5.1900 |
| Anton van Rooy (B) / David Bispham (Bar) | | |
| Ich grolle nicht op. 48,7 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Louise Mengel | | |
| Die alten bösen Lieder op. 48,16 | | |
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A) | | |
| Die beiden Grenadiere op. 49,1 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Anton Schott (T) | | |
| Der arme Peter op. 53,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 11.2.1899 |
| Ernestine Schumann-Heink (Mez) | | |
| Die Soldatenbraut op. 64,1 | | |
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| Elisabeth Imme* | | |
| Tragödie op. 64,3 | | |
| 2 | Baltimore, Md., Riga | 22.4.1897 / 22.2.1910 |
| Marguerite Hall (Mez), David Bispham (Bar) / Eva Lissmann (S), Pitt Chatham | | |
| Geisternähe op. 77,3 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |
| Aufträge op. 77,5 | | |
| 1 | New York, N.Y., Köln | 4.3.1904 / 18.12.1919 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) / Wanda Achsel (S) | | |
| Röselein, Röselein op. 89,6 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Edyth Walker (Mez)* | | |

Ballade des Harfners op.98,2

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 3.3.1899 |
|---|----------------|----------|

David Bispham (Bar)

Provenzalisches Lied op. 139,4

| | | |
|---|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
|---|---------------|------------|

Rudolf Laubenthal (T)

[Lied]

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 21.3.1896 |
|---|----------------|-----------|

Plunket Greene (Bar)

[Lieder]

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 21.3.1903 |
|---|----------------|-----------|

Plunket Greene (Bar)

Secchi, Antonio**Arie „Lungi dal caro bene“ (Bearbeitung für Streichorchester von Henry Waller)**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 18.1.1898 |
|---|----------------|-----------|

David Bispham (Bar), H. H. Wetzler (Ltg.)

Seidler-Winkler, Bruno**Volkslieder für zwei Stimmen**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 26.6.1920 |
|---|------|-----------|

Erna Schröder-Hallersleben (S), Karl Schröder

Sjögren, Emil**Jahr lang möcht' ich so Dich halten op. 12,2**

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 21.2.1916 |
|---|--------|-----------|

Hjalmar Hansson-Oerne (T)

Spohr, Louis**„How lovely are thy dwellings fair“ [„Der 84. Psalm“ op. 134]**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.5.1901 |
|---|----------------|----------|

Marie Kunkel Zimmermann (S), Gertrude May Stein (A), Ion Jackson (T), Julian Walker (B), H. H. Wetzler (Ltg.)*

Stieber, Hans**Die Perle**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
|---|---------------|-----------|

Marcella Röseler (S)

Strauss, Johann**Csardas aus „Der Zigeunerbaron“**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1914 |
|---|---------------|-----------|

Steffi Pfeffer-Teutsch (S), Orchester des Stadttheaters Halle

Duett „Wer uns getraut“ aus „Der Zigeunerbaron“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 16.3.1915 |
|---|---------------|-----------|

Alice von Boer (S), Bernhard Bötzel (T)

Strauss, Oscar**Duett „Komm’ her du mein reizendes Mädel“
aus „Ein Walzertraum“**

| | | |
|--------------------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| Ursula Bradsky, Eduard Nickel* | | |

Strauss, Richard**Zueignung op. 10,1**

| | | |
|--|--------------|-----------------------|
| 2 | Lübeck, Köln | 26.2.1918 / 17.9.1922 |
| August Schumacher (Bar)* / Eric Morgan (T) | | |

Kornblumen op. 22,1

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |

Cäcilie op. 27,2

| | | |
|---|---------------|------------------------|
| 2 | Halle (Saale) | 14.10.1913 / 5.11.1913 |
| Anna Kaempfert (S), Stadttheater-Orchester Halle | | |

Heimliche Aufforderung op. 27,3

| | | |
|---|-----------------------|-----------------------|
| 2 | Halle (Saale), Lübeck | 5.11.1913 / 26.2.1918 |
| Franz Steiner (Bar) / August Schumacher (Bar)* | | |

Morgen op. 27,4

| | | |
|--|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1913 |
| Franz Steiner (Bar), Stadttheater-Orchester Halle | | |

Morgen op. 27,4

| | | |
|--|---------|------------|
| 1 | Münster | 24.10.1924 |
| Städtisches Orchester Münster, Erna von Hösslin (A) | | |

Traum durch die Dämmerung op. 29,1

| | | |
|----------------------|---------|------------|
| 1 | Münster | 24.10.1924 |
| Erna von Hösslin (A) | | |

Blauer Sommer op. 31,1

| | | |
|----------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
| Marcella Röseler (S) | | |

Ich trage meine Minne op. 32,1

| | | |
|------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
| Hanns Nietau (T) | | |

**Himmelsboten zu Liebchens Himmelsbett
op. 32,5**

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |

Pilgers Morgenlied op. 33,4

| | | |
|--|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1913 |
| Franz Steiner (Bar), Stadttheater-Orchester Halle | | |

Hochzeitlich Lied op. 37,6

| | | |
|---------------------|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1913 |
| Franz Steiner (Bar) | | |

Melodram „Enoch Arden“ op. 38

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Riga | 25.12.1910 |
| Lini Wetzler (Sprechst), H. H. Wetzler (KI) | | |

Befreit op. 39,4

| | | |
|--|------------------------|------------------------|
| 1 | Halle (Saale), Münster | 5.11.1913 / 24.10.1924 |
| Franz Steiner (Bar) / Erna von Hösslin (A) | | |

Ein Obdach gegen Sturm und Regen op. 46,1

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
|---|---------------|-----------|

| | | |
|------------------|--|--|
| Hanns Nietau (T) | | |
|------------------|--|--|

Freundliche Vision op. 48,1

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|---------------------------|--|--|
| Gertrude Stein-Bailey (A) | | |
|---------------------------|--|--|

Ich schwebe op. 48,2

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|---------------------------|--|--|
| Gertrude Stein-Bailey (A) | | |
|---------------------------|--|--|

Kling! op. 48,3

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|---------------------------|--|--|
| Gertrude Stein-Bailey (A) | | |
|---------------------------|--|--|

Winterliebe op. 48,4

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 17.2.1914 |
|---|---------------|-----------|

| | | |
|------------------|--|--|
| Hanns Nietau (T) | | |
|------------------|--|--|

Im Spätboot op. 56,3

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1913 |
|---|---------------|-----------|

| | | |
|---------------------|--|--|
| Franz Steiner (Bar) | | |
|---------------------|--|--|

Sullivan, Arthur**O, swallow, swallow**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|---------------------|--|--|
| David Bispham (Bar) | | |
|---------------------|--|--|

Tears, tears, idle tears

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 15.1.1901 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|---------------------|--|--|
| David Bispham (Bar) | | |
|---------------------|--|--|

Thomas, Ambroise**Polonaise [Arie „Je suis Titania“] aus „Mignon“**

| | | |
|---|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
|---|--------------------|----------|

| | | |
|---------------------|--|--|
| Lillian Nordica (S) | | |
|---------------------|--|--|

Rezitativ und Romanze der Mignon aus „Mignon“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Newport, R.I. | 15.8.1897 |
|---|---------------|-----------|

| | | |
|--|--|--|
| Lydia Eustis (Ges), Mitglieder des Boston Symphony Orchestra, H. H. Wetzler (Org/Ltg.) | | |
|--|--|--|

Romanze der Mignon aus „Mignon“

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
|---|---------|-----------|

| | | |
|--------------------------------|--|--|
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A) | | |
|--------------------------------|--|--|

Thomas, Arthur Goring**Amours villageoises**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|--|--|--|
| Marguerite Hall (Mez), David Bispham (Bar) | | |
|--|--|--|

Ma voisine

| | | |
|---|-------|------------|
| 1 | [USA] | 24.12.1897 |
|---|-------|------------|

| | | |
|----------------------|--|--|
| Marguerite Hall (A)* | | |
|----------------------|--|--|

Thomé, Francis**Bolero**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
|---|----------------|-----------|

| | | |
|-----------------------|--|--|
| Marguerite Hall (Mez) | | |
|-----------------------|--|--|

Thuille, Ludwig**Frau Nachtigall**

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |

Spinnerlied

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |

Tirindelli, Pier Adolfo**Di te!**

| | | |
|-------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Enrico Caruso (T) | | |

Tosti, Francesco Paolo**Ancora**

| | | |
|--------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 14.1.1904 |
| Enrico Caruso (T)* | | |

Chanson de l'adieu

| | | |
|------------------------|--------------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Franklin, N.Y. | 29.1.1903 / 10.2.1903 |
| Charles Gilibert (Bar) | | |

Ideale

| | | |
|-------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Enrico Caruso (T) | | |

La mia canzone

| | | |
|--------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
| Enrico Caruso (T)* | | |

Ninon

| | | |
|----------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Maria L. Bruhn | | |

Serenade

| | | |
|-------------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Daisy von Ramdohr | | |

Vorrei

| | | |
|----------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Maria L. Bruhn | | |

Tschaikowski, Piotr Iljitsch**Nur wer die Sehnsucht kennt**

| | | |
|---------------|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Louise Mengel | | |

Verdi, Giuseppe
„Freundlich blick ich auf diese und jene“
[„Questa o quella“] aus „Rigoletto“

| | | |
|---------------------------|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 21.2.1916 |
| Hjalmar Hansson-Oerne (T) | | |

„Iago's Credo“ [„Credo in un dio crudele“] aus
„Othello“

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

| | | |
|---|--|-----------------------|
| „Quand’ero Paggio“ aus „Falstaff“ | | |
| 3 | New York, N.Y., Springfield, Mass., New York, N.Y. | 18.1.1898 / 16.2.1902 |
| David Bispham (Bar), mit Orchester; Anm.: Springfield, Mass., 21.5.1900: mit Kl | | |
| Arie der Violetta aus „La Traviata“ | | |
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| Elisabeth Imme* | | |
| Vollerthun, Georg | | |
| Der Wind spielt mit den Zweigen | | |
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
| Martha Helling | | |
| Was denkst du? | | |
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
| Martha Helling | | |
| Wagner, Richard | | |
| Arie des Adriano aus „Rienzi“ | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1914 |
| Charlotte Rohde-Stahlbaum (A) | | |
| Les deux grenadiers WWV 60 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 7.3.1899 |
| Anton van Rooy (Bar) | | |
| Arie aus „Der fliegende Holländer“ | | |
| 2 | Halle (Saale) | 13.1.1914 / 20.5.1914 |
| Walter Soomer (Bar) (mit Orchester) | | |
| „Tannhäuser“, 2. Akt, Einleitung und 1. Szene | | |
| 1 | New York, N.Y. | 24.2.1903 |
| Lillian Nordica (S) (mit Orchester) | | |
| Wolframs erster Gesang aus „Tannhäuser“ | | |
| 1 | Lübeck | 26.2.1918 |
| August Schumacher (Bar)* | | |
| Arie der Elisabeth aus „Tannhäuser“ | | |
| 1 | Köln | 26.6.1920 |
| Erna Schröder-Hallersleben (S) | | |
| „O du mein holder Abendstern“ aus „Tannhäuser“ | | |
| 1 | Köln | 17.12.1922 |
| Karl Renner (Bar) (mit Orchester) | | |
| „Blick umher“ aus „Tannhäuser“ | | |
| 1 | Köln | 17.12.1922 |
| Karl Renner (Bar) (mit Orchester) | | |
| Gralserzählung aus „Lohengrin“ | | |
| 1 | New York, N.Y. | 13.2.1896 |
| Anton Schott (T) | | |
| Elsas Traum aus „Lohengrin“ | | |
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Margarite Arcularius (S) | | |
| Lohengrins Abschied aus „Lohengrin“ | | |
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| William A. Xanten (T) | | |
| „König Heinrichs Anrede an Lohengrin“ | | |
| 1 | Halle (Saale) | 31.3.1915 |
| Franz Schwarz (B) (mit Orchester) | | |

| | | |
|--|-------------------------------|-------------------------|
| Gralserzählung aus „Lohengrin“ | | |
| 1 | Köln | 27.7.1922 |
| Caspar Koch (T) (mit Orchester) | | |
| Wotans Abschied aus „Die Walküre“ | | |
| 1 | Halle (Saale) | 21.1.1915 |
| Viktor Erik van Horst (B) (mit Orchester) | | |
| Liebeslied aus „Die Walküre“ | | |
| 1 | Köln | 27.7.1922 |
| Caspar Koch (T) (mit Orchester) | | |
| Duett aus dem 1. Akt der „Walküre“ | | |
| 1 | Basel | 22.11.1933 |
| Senta Erd (Mez), Victor von Schenk (T) (mit Orchester) | | |
| Der Engel WWV 91,1 | | |
| 2 | New York, N.Y., Riga | 26.03.1901 / 16.11.1909 |
| Milka Ternina (S) / Walter Kirchhoff (T) | | |
| Schmerzen WWV 91,4 | | |
| 3 | New York, N.Y., Itzehoe, Riga | 26.03.1901 / 16.11.1909 |
| Milka Ternina (S) / Walter Kirchhoff (T) | | |
| Träume WWV 91,5 | | |
| 4 | New York, N.Y., Itzehoe, Riga | 7.3.1899 / 16.11.1909 |
| Anton van Rooy (Bar) / Walter Kirchhoff (T) | | |
| Einleitung und Isolde's Liebestod aus „Tristan und Isolde“ | | |
| 1 | Halle (Saale) | 8.10.1914 |
| Susanna Stolz (S) (mit Orchester) | | |
| „Preislied“ aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ | | |
| 1 | Riga | 16.11.1909 |
| Walter Kirchhoff (T) | | |
| Monolog des Hans Sachs „Was duftet noch der Flieder“ aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ | | |
| 1 | Halle (Saale) | 21.1.1915 |
| Viktor Erik van Horst (B) | | |
| „Am stillen Herd“ aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ | | |
| 1 | Köln | 27.7.1922 |
| Caspar Koch (T) (mit Orchester) | | |
| „Was duftet doch der Flieder“ aus „Die Meistersinger von Nürnberg“ | | |
| 1 | Köln | 17.12.1922 |
| Karl Renner (Bar) (mit Orchester) | | |
| Weber, Carl Maria von | | |
| Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen J 267 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 27.1.1897 |
| Louise Mengel | | |
| Heimlicher Liebe Pein J 235 | | |
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Otilie Metzger-Froitzheim (A) | | |
| Cavatine aus „Der Freischütz“ | | |
| 1 | New York, N.Y. | 24.5.1897 |
| Helene Stursberg | | |

Ariette des Ännchens aus „Der Freischütz“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 1.10.1914 |
|---|---------------|-----------|

Eva Haupt (S) (mit Orchester)

Arie der Agathe aus „Freischütz“

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.5.1915 |
|---|---------------|----------|

Erna Fiebiger (S)

Arie aus „Oberon“

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 12.11.1922 |
|---|------|------------|

Amalie Merz-Tunner (S) (mit Orchester)

„Ozean, du Ungeheuer!“ aus „Oberon“

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Berlin | 10.1.1924 |
|---|--------|-----------|

Mimi Werhard-Poensgen (S) (mit Orchester)

Wegel***Les éventails**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
|---|----------------|-----------|

Charles Gilibert (Bar)*

Weinzierl, Max von**Horch auf, du träumender Tannenforst**

| | | |
|---|-------|------------|
| 1 | Basel | 22.11.1933 |
|---|-------|------------|

Victor von Schenk (T)

Wekerlin, Jean Baptiste**Jeunes Fillettes**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 29.1.1903 |
|---|----------------|-----------|

Charles Gilibert (Bar)*

Wetzler, Hermann Hans**Tondichtung „Christi Tod und Auferstehung“
und Schlusschor „Christus ist erstanden“**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 23.4.1911 |
|---|------|-----------|

The Fairye Queene op. 1

| | | |
|----|--|-----------------------|
| 18 | New York, N.Y., Dover, N.J., Springfield, Mass., Itzehoe, Hamburg, Halle (Saale), Lübeck, Karlsruhe, Saarbrücken, Darmstadt, Köln | 12.1.1897 / 10.1.1923 |
|----|--|-----------------------|

David Bispham (Bar) / Hannes Stöcker

Fünf deutsche Lieder op. 2**An die Entfernte op. 2,1**

| | | |
|----|---|-----------------------|
| 14 | New York, N.Y., Hamburg, Altona, Halle (Saale), Lübeck, Karlsruhe, Köln, Saarbrücken, Darmstadt | 15.1.1901 / 10.5.1922 |
|----|---|-----------------------|

David Bispham (Bar) / Gertrud Fehrmann

Volkslied op. 2,3

| | | |
|---|----------------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y. / Karlsruhe | 27.2.1902 / 16.9.1918 |
|---|----------------------------|-----------------------|

Julian Walker (B) / Edith Sajitz (S)

Der Abend op. 2,4

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y., Hamburg, Lübeck | 15.1.1901 / 12.5.1918 |
|---|---------------------------------|-----------------------|

David Bispham (Bar) / Margarethe Bergau

Beherzigung op. 2,5

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 26.03.1901 |
|---|----------------|------------|

David Bispham (Bar)

Four Scottish Ballads op. 3**Bannockburn op. 3,1**

| | | |
|----|--------------------------------------|-------------------------|
| 12 | New York, N.Y., Hamburg, Riga, Halle | 26.03.1901 / 29.11.1937 |
|----|--------------------------------------|-------------------------|

(Saale), Köln, Basel (Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“

David Bispham (Bar) / Roy Henderson

Killiecrankie op. 3,2

| | | |
|----|---|-------------------------|
| 11 | New York, N.Y., Riga, Lübeck, Köln, Basel | 26.03.1901 / 29.11.1937 |
|----|---|-------------------------|

(Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“

David Bispham (Bar) / Roy Henderson

When I sleep I dream (Liebesklage) op. 3,3

| | | |
|---|--|------------------------|
| 5 | New York, N.Y., Englischer Radiosender | 3.12.1900 / 29.11.1937 |
|---|--|------------------------|

„Regional“

Marguerite Hall (A) / Roy Henderson

The joyful widower (Der vergnügte Witwer) op. 3,4

| | | |
|---|-------------------------------------|------------------------|
| 8 | New York, N.Y., Lübeck, Köln, Basel | 15.1.1901 / 29.11.1937 |
|---|-------------------------------------|------------------------|

(Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“

David Bispham (Bar) / Roy Henderson

Zwölf Kinderlieder op. 4**[Auswahl]**

| | | |
|---|-----------------|-----------------------|
| 2 | Hamburg, Lübeck | 11.3.1907 / 12.5.1918 |
|---|-----------------|-----------------------|

Ottillie Metzger-Froitzheim (A) / Edith Sajitz

Des Jahres Freuden op. 4,4

| | | |
|---|-------------------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Hamburg | 6.1.1904 / 11.3.1907 |
|---|-------------------------|----------------------|

David Bispham (Bar) / Milla Kühnel

Wenn's Kind verdriesslich ist op. 4,12

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 3.12.1900 |
|---|----------------|-----------|

Marguerite Hall (A)

Two German Volkslieder op. 5**Des Jahres Freuden op. 5,1**

| | | |
|---|-------------------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Hamburg | 6.1.1904 / 11.3.1907 |
|---|-------------------------|----------------------|

David Bispham (Bar) / Milla Kühnel

Ein Kuss von rotem Munde op. 5,2

| | | |
|----|---|------------------------|
| 13 | New York, N.Y., Hamburg, Halle (Saale), | 21.11.1903 / 10.5.1922 |
|----|---|------------------------|

Lübeck, Karlsruhe, Köln, Saarbrücken, Darmstadt

Susan Metcalfe (S) / Gertrud Fehrmann

Fünf Lieder op. 6**Abschied op. 6,1**

| | | |
|----|--|-----------------------|
| 31 | Itzehoe, Hamburg, Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster) | 12.9.1906 / 12.2.1933 |
|----|--|-----------------------|

Ottile Metzger-Froitzheim (A) / Erika Frauscher (S)

Deiner hellen Stimme fröhlicher Klang op. 6,2

| | | |
|----|---|-----------------------|
| 22 | Hamburg, Altona, Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster) | 11.3.1907 / 12.2.1933 |
|----|---|-----------------------|

Milla Kühnel / Erika Frauscher (S)

Die Sonne sank op. 6,3

| | | |
|----|---|-----------------------|
| 14 | Hamburg, Riga, Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Sender Leipzig Dresden | 11.3.1907 / 15.3.1932 |
|----|---|-----------------------|

Ottile Metzger-Froitzheim (A) / Adelheid Holz (A)

November op. 6,4

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 9 | Hamburg, Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt | 11.3.1907 / 10.5.1922 |
|---|--|-----------------------|

Ottile Metzger-Froitzheim (A) / Gertrud Fehrmann

Beherzigung op. 6,5

| | | |
|----|---|-----------------------|
| 28 | Hamburg, Elberfeld, Riga, Halle (Saale), Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster) | 11.3.1907 / 12.2.1933 |
|----|---|-----------------------|

Robert vom Scheidt / Erika Frauscher

Pagenduet aus der Musik zu Shakespeares**„Wie es Euch gefällt“ op. 7**

| | | |
|---|--|---------------------|
| 9 | Lübeck, Karlsruhe, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg | 9.2.1918 / 8.1.1925 |
|---|--|---------------------|

Edith Sajitz, Margarete Bergau / Gisela Derpsch, Wally Strauss

Fünf Gedichte von Robert Burns**op. 8****Eppie Mac Nab op. 8,1**

| | | |
|----|---|------------------------|
| 24 | Hamburg, Riga, Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Mailand, Basel (Landessender Beromünster), Bern, Englischer Radiosender „Regional“ | 11.3.1907 / 29.11.1937 |
|----|---|------------------------|

Ottile Metzger-Froitzheim (A) / Noël Eadie
Anm.: Köln, 17.9.1922 (Eric Morgan):
Orchesterfassung

**Hochländisches Wiegenlied / Hee balou
op. 8,2**

| | | |
|----|--|-----------------------|
| 17 | Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Lübeck, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Mailand, Basel (Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“ | 9.2.1918 / 29.11.1937 |
|----|--|-----------------------|

Margarethe Bergau / Noël Eadie

**Musst es probieren / Jamie, come try me!
op. 8,3**

| | | |
|----|---|-----------------------|
| 18 | Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Mailand, Basel (Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“ | 9.2.1918 / 29.11.1937 |
|----|---|-----------------------|

Edith Sajitz / Noël Eadie

**Der staubige Müller / The dusty miller
op. 8,4**

| | | |
|----|---|------------------------|
| 19 | New York, N.Y., Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Mailand, Basel (Landessender Beromünster), Englischer Radiosender „Regional“ | 15.1.1901 / 29.11.1937 |
|----|---|------------------------|

David Bispham (Bar) / Noël Eadie

**Kriegerisches Spottlied / Cock up your
beaver op. 8,5**

| | | |
|---|---------------|------------------------|
| 4 | Hamburg, Köln | 11.3.1907 / 15.10.1927 |
|---|---------------|------------------------|

Robert vom Scheidt / Hannes Stöcker

**Zwei Gedichte von Michelangelo
op. 9**
**Sonett von Michelangelo („Mit deinen
schönen Augen“) op. 9,1**

| | | |
|----|---|----------------------|
| 21 | Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Frankfurt a. M., Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, München (Rundfunk), Basel (Landessender Beromünster) | 9.2.1918 / 12.2.1933 |
|----|---|----------------------|

Richard Schubert / Erika Frauscher

**Madrigal von Michelangelo („Ob's auch sehr
kostbar“) op. 9,2**

| | | |
|----|--|-----------------------|
| 19 | Karlsruhe, Halle (Saale), Lübeck, Berlin, Karlsruhe, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster) | 16.9.1918 / 12.2.1933 |
|----|--|-----------------------|

Edith Sajitz / Erika Frauscher

Anm.: Köln, 17.9.1922 (Eric Morgan):
Orchesterfassung

Fünf Lieder op. 11**Spinnlied op. 11,1**

| | | |
|----|---|----------------------|
| 12 | Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Mannheim, Basel (Landessender Beromünster) | 9.2.1918 / 12.2.1933 |
|----|---|----------------------|

Edith Sajitz / Erika Frauscher

Vom Lago d'Orta op. 11,2

| | | |
|----|--|----------------------|
| 14 | Lübeck, Karlsruhe, Berlin, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Aachen, Mannheim, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster) | 9.2.1918 / 12.2.1933 |
|----|--|----------------------|

Margarete Bergau / Erika Frauscher

Madrigal op. 11,3

| | | |
|---|---|------------------------|
| 9 | Karlsruhe, Köln, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Aachen, Sender Leipzig Dresden | 21.10.1919 / 15.3.1932 |
|---|---|------------------------|

Edith Sajitz / Adelheid Holz

Blaue Stunde op. 11,4

| | | |
|---|---|------------------------|
| 8 | Karlsruhe, Berlin, Saarbrücken, Darmstadt, Warburg, Köln | 16.9.1918 / 15.12.1927 |
|---|---|------------------------|

Edith Sajitz / Mia Neusitzer-Thoennissen

Hoch steht die Sonne op. 11,5

| | | |
|---|--|------------------------|
| 6 | Köln, Warburg, Aachen, Sender Leipzig Dresden | 12.11.1922 / 15.3.1932 |
|---|--|------------------------|

Amalie Merz-Tunner / Adelheid Holz

Arietta „Paris“ aus der Oper „Die baskische Venus“ op. 14 (Fassung mit Klavier)

| | | |
|---|---|------------------------|
| 5 | Mannheim, Köln, Sender Leipzig Dresden, Basel (Landessender Beromünster), Bern | 16.10.1931 / 14.5.1935 |
|---|---|------------------------|

Adelheid Holz (A) / Erika Frauscher

Schlummerlied (ca. 1922)

| | | |
|---|------------------------------|-----------------------|
| 3 | Köln, Sender Leipzig Dresden | 27.3.1927 / 15.3.1932 |
|---|------------------------------|-----------------------|

Henny Trundt / Adelheid Holz

**Gregorian hymn to Saint Cecilia
[„Offertorium St. Caecilia“]***

| | | |
|---|-------------|-----------|
| 1 | Camden, Me. | 11.7.1942 |
|---|-------------|-----------|

Barbara Trozell (S), H. H. Wetzler (Org)

Tota pulchra es Maria

| | | |
|---|-------------|-----------|
| 1 | Camden, Me. | 11.7.1942 |
|---|-------------|-----------|

Barbara Trozell (S), H. H. Wetzler (Org)

White, Maude Valérie**So we'll go no more a'roaming**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 17.9.1922 |
|---|------|-----------|

Eric Morgan (T)

Wolf, Hugo**Heimweh**

| | | |
|---|--|----------------------|
| 3 | New York, N.Y., Itzehoe, Halle (Saale) | 4.3.1904 / 3.12.1914 |
|---|--|----------------------|

„Mrs. Ludwig Marum“ (S) / Charlotte Rohde-
Stahlbaum (A)**Zwei geistliche Lieder**

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 13.4.1906 |
|---|---------|-----------|

Aenny Hindermann

| | | |
|---------------------------------------|---------------|----------------------|
| Der Tambour | | |
| 1 | Itzehoe | 12.9.1906 |
| Ottilie Metzger-Froitzheim (A) | | |
| Gesang Weylas | | |
| 1 | Riga | 14.11.1910 |
| Tilly Koenen | | |
| Trunken müssen wir alle sein! | | |
| 1 | Riga | 14.11.1910 |
| Tilly Koenen | | |
| Er ist's | | |
| 3 | Lübeck | 21.3.1916 / 5.4.1916 |
| Gertrud Steinweg | | |
| Mein Liebster singt am Haus | | |
| 2 | Lübeck | 9.4.1919 / 31.1.1924 |
| Martha Helling / Lotte Leonard | | |
| Biterolf | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Der Sänger | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Prometheus | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Seemanns Abschied | | |
| 1 | Köln | 22.11.1922 |
| Eduard Erhard (B) | | |
| Der Freund | | |
| 1 | Halle (Saale) | 3.12.1914 |
| Charlotte Rohde-Stahlbaum (A) | | |
| Heut Nacht erhob ich mich | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard | | |
| Nun lass uns Frieden schließen | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard | | |
| Wenn du, mein Liebster | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard | | |
| Wer rief dich denn? | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard | | |
| Wie lange schon | | |
| 1 | Köln | 31.1.1924 |
| Lotte Leonard | | |
| Das verlassene Mägdlein | | |
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
| Martha Helling | | |
| Heb auf dein blondes Haupt | | |
| 1 | Lübeck | 9.4.1919 |
| Martha Helling | | |

[„Traditional“]**Come and trip it**

| | | |
|---------------|-------|-----------|
| 1 | [USA] | 31.3.1897 |
| Sarah Walker* | | |

Drink to me only with thine eyes

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Drink to me only with thine eyes (mit Orchesterbegleitung)

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 16.2.1902 |
| David Bispham (Bar), „Grand Orchestra“ [Ad-hoc Orchester] | | |

I give you the keys of heaven

| | | |
|-------------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 4.3.1904 |
| „Mrs. Ludwig Marum“ (S) | | |

O, so sweet is she

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

The Bailiff's daughter

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

The pretty creature

| | | |
|---------------------|--------------------|-----------|
| 1 | Springfield, Mass. | 21.5.1900 |
| David Bispham (Bar) | | |

Ma douce Annette

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| Marguerite Hall (Mez), H. H. Wetzler (KI) | | |

Pretty Polly Oliver

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 22.4.1897 |
| Marguerite Hall (Mez), H. H. Wetzler (KI) | | |

Some rival has stolen my true love away

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1902 |
| Sally Frothingham Akers (S), „Orchestra of 50“ | | |

Orchester**Bach, Johann Sebastian****Orgelsonate Es-Dur BWV 525****(Orchesterbearb.: H. H. Wetzler)**

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 8 | New York, N.Y., Berlin, St. Petersburg, Riga, Heidelberg, Landessender Beromünster | 11.3.1902 / 25.4.1937 |
|---|--|-----------------------|

Beethoven, Ludwig van**Symphonie Nr.3 Es-Dur op. 55**

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y., St. Petersburg, Halle (Saale), Basel | 24.2.1903 / 18.6.1936 |
|---|--|-----------------------|

Symphonie Nr. 5 c-Moll op. 67

| | | |
|---|--|------------------------|
| 4 | New York, N.Y., Elberfeld, Halle (Saale), Köln | 19.11.1902 / 27.7.1922 |
|---|--|------------------------|

Symphonie Nr. 6 F-Dur op. 68

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Riga | 17.10.1910 |
|---|------|------------|

| | | |
|---|--|-------------------------|
| Symphonie Nr.7 A-Dur op. 90 | | |
| 3 | New York, N.Y., München, Schweiz (Radio) | 30.10.1903 / 27.6.1935 |
| Symphonie Nr. 8 F-Dur op. 93 | | |
| 2 | Halle (Saale) | 27.3.1914 / 6.4.1914 |
| Symphonie Nr. 9 d-Moll op. 125 | | |
| 5 | Riga, Halle (Saale), Hamburg, Bonn | 19.10.1909 / 16.10.1930 |
| Ouvertüre zu „Coriolan“ op. 62 | | |
| 6 | New York, N.Y., Riga, Halle (Saale), Bad Wittekind, Basel | 29.3.1898 / 18.6.1936 |
| Ouvertüre zu „Leonore“ Nr. 3 op. 72a | | |
| 19 | New York, N.Y., Elberfeld, Riga, München, Halle (Saale), Lübeck, Dessau, Köln, Schweiz (Radio) | 23.1.1904 / 27.6.1935 |
| Ouvertüre zu Goethes „Egmont“ op. 84 | | |
| 6 | Riga, Bad Wittekind, Halle (Saale), Lübeck | 12.2.1912 / 30.1.1917 |
| Ouvertüre „Weihe des Hauses“ op. 124 | | |
| 1 | Lübeck | 30.4.1917 |
| Berlioz, Hector | | |
| „Le carnaval romain“ op. 9 | | |
| 2 | Riga, Halle (Saale) | 14.11.1910 / 17.2.1914 |
| Symphonie fantastique op. 14 | | |
| 4 | New York, N.Y., Halle (Saale), Köln, Berlin | 3.1.1903 / 8.12.1923 |
| „La reine Mab ou La fée des songes“, Scherzo aus der dramatischen Symphonie „Roméo et Juliette“ op. 17 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 6.4.1902 |
| Brahms, Johannes | | |
| Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 8.12.1903 |
| Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 | | |
| 10 | New York, N.Y., Riga, Halle (Saale), Berlin, Köln, Karlsruhe, Basel (Radio) | 2.12.1902 / 10.10.1936 |
| Akademische Festouvertüre op. 80 | | |
| 2 | Riga, Bad Wittekind | 20.12.1909 / 11.9.1914 |
| Ungarische Tänze (Nr. 2 und 7) | | |
| 1 | Berlin | 6.2.1911 |
| Conradi, August (Siehe Holländer, Victor) | | |
| Debussy, Claude | | |
| Ibéria | | |
| 2 | Riga, St. Petersburg | 14.11.1910 / 21.11.1910 |
| Donizetti, Gaetano | | |
| Ouvertüre zu „Die Regimentstochter“ [„La fille du régiment“] | | |
| 1 | Bad Wittekind | 14.9.1914 |

Fantasie aus „Die Favoritin“ [„La favorite“]

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 11.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Friedemann, Carl**Des Kaisers Leibhusaren!**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 27.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Kaiser Friedrich-Marsch

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 11.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Gaertner, Louis A. von**Tone poem „Macbeth“**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.2.1903 |
|---|----------------|----------|

Gevaert, François Auguste**Airs de ballet de Gluck. Disposés en Suite d'orchestre**

| | | |
|---|---------------------------|-----------|
| 1 | Landessender Monte Ceneri | 8.12.1935 |
|---|---------------------------|-----------|

Gluck, Christoph Willibald**Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ [Iphigénie en Aulide]**

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 3.11.1916 |
|---|--------|-----------|

Tambourin [aus „Iphigenie in Aulis“]*

| | | |
|---|----------------|------------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 21.01.1902 / 14.1.1904 |
|---|----------------|------------------------|

Gavotte

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 21.01.1902 |
|---|----------------|------------|

Goldmark, Carl**Ouvertüre „Sakuntala“ op. 13**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 15.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Ouvertüre „Im Frühling“ op.36

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 10.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Grieg, Edvard**Peer Gynt (nicht näher bezeichnet)**

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Bad Wittekind | 9.9.1914 |
|---|---------------|----------|

Haas, Joseph**Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied op. 45**

| | | |
|---|-----------|-----------|
| 1 | Pforzheim | 5.10.1922 |
|---|-----------|-----------|

Händel, Georg Friedrich**Concerto Grosso B-Dur**

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 15.10.1922 |
|---|------|------------|

Concerto grosso g-Moll op. 6,6 HWV 324 (Musette)

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Ouvertüre D-Dur HWV 323 (eingerichtet von Franz Wüllner)

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 23.4.1911 |
|---|------|-----------|

Ouvertüre zu „Julius Cäsar“ [„Giulio Cesare in Egitto“]

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Ouvertüre zu „Ottone“ [„Ottone, re di Germania“]

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 22.2.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Haydn, Joseph**Symphonie D-Dur Hob. I:104**

| | | |
|---|---------------------------------|------------------------|
| 1 | Köln, Landessender Monte Ceneri | 28.5.1923 / 29.10.1936 |
|---|---------------------------------|------------------------|

Symphonie G-Dur Hob. I:92

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1902 |
|---|----------------|-----------|

Symphonie Es-Dur (nicht näher bezeichnet)

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Bad Wittekind | 9.9.1914 |
|---|---------------|----------|

Holländer, Victor**Kriegsraketen 1914 [Bearbeitung von August Conradi: „Kriegsraketen. Patriotischer Melodienkranz“ op. 119]**

| | | |
|---|------------------------------|-----------------------|
| 4 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 15.9.1914 / 21.1.1915 |
|---|------------------------------|-----------------------|

Humperdinck, Engelbert**Vorspiel zu „Hänsel und Gretel“**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 15.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Fantasie aus „Hänsel und Gretel“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 27.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Tonbilder aus „Hänsel und Gretel“

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
|---|---------------|----------|

Indy, Vincent d'**Wallenstein-Trilogie [Wallenstein] op. 12**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 16.1.1911 |
|---|------|-----------|

Ippolitov-Ivanov, Michail**„Prozession des Sardar“ aus „Kaukasische Skizzen“ op. 10**

| | | |
|---|----------------|---------------------|
| 3 | New York, N.Y. | 4.7.1941 / 6.7.1941 |
|---|----------------|---------------------|

Järnefelt, Arvid**Symphonische Dichtung „Korsholm“**

| | | |
|---|------------------------------|----------------------|
| 2 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 9.9.1914 / 1.10.1914 |
|---|------------------------------|----------------------|

Král, Joann Nepomuk**Hoch Habsburg! op. 86**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 27.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

II. Ungarische Rhapsodie

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 15.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Liszt, Franz**Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia
R 426**

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Riga | 30.10.1911 |
|---|------|------------|

**Symphonische Dichtung „Tasso: lamento e
trionfo“ R 413**

| | | |
|---|----------------------|------------------------|
| 2 | Riga / Halle (Saale) | 16.11.1909 / 20.2.1914 |
|---|----------------------|------------------------|

Symphonische Dichtung „Les préludes“ R 414

| | | |
|---|----------------------|-----------------------|
| 2 | Riga / Halle (Saale) | 16.1.1911 / 15.2.1915 |
|---|----------------------|-----------------------|

Symphonische Dichtung „Orpheus“ R 415

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 2 | New York, N.Y. | 16.2.1902 |
|---|----------------|-----------|

Symphonische Dichtung „Mazeppa“ R 417

| | | |
|---|--------------------------------|------------------------|
| 2 | New York, N.Y., St. Petersburg | 30.10.1903 / 11.1.1908 |
|---|--------------------------------|------------------------|

**Symphonische Dichtung „Hunnenschlacht“
R 422**

| | | |
|---|------------------------------|-----------------------|
| 2 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 11.9.1914 / 5.11.1914 |
|---|------------------------------|-----------------------|

Locatelli, Pietro Antonio**Symphonie f-Moll („Trauersymphonie“)**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 27.5.1923 |
|---|------|-----------|

**„X. Concerto da Camera per orchestra
d'archi“ (Bearb. von Gino Marinuzzi)**

| | | |
|---|---------------------------|-----------|
| 1 | Landessender Monte Ceneri | 8.12.1935 |
|---|---------------------------|-----------|

Mendelssohn Bartholdy, Felix**Ouvertüre „Fingals Höhle“ [„Die Hebriden“]
op. 26**

| | | |
|---|---------------------|------------------------|
| 2 | Riga, Bad Wittekind | 27.11.1909 / 11.9.1914 |
|---|---------------------|------------------------|

**Scherzo aus „A midsummer night's dream“
op. 61**

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 2 | Bad Wittekind, Landessender Monte Ceneri | 10.9.1914 / 21.3.1937 |
|---|--|-----------------------|

Symphonie Nr. 4 A-Dur op. 90

| | | |
|---|---------------------|------------------------|
| 2 | Riga, Halle (Saale) | 12.2.1912 / 14.10.1913 |
|---|---------------------|------------------------|

Meyerbeer, Giacomo**Krönungsmarsch aus „Der Prophet“ [„Le
prophète“]**

| | | |
|---|------------------------------|----------------------|
| 3 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 13.9.1914 / 4.3.1915 |
|---|------------------------------|----------------------|

Mozart, Wolfgang Amadeus**Symphonie Nr. 29 A-Dur KV 201**

| | | |
|---|---|------------------------|
| 6 | New York, N.Y., Köln, Basel (Landessender Beromünster), Landessender Monte Ceneri, Zürich | 18.1.1898 / 23.12.1936 |
|---|---|------------------------|

Symphonie Nr. 35 D-Dur KV 385

| | | |
|---|---|----------------------|
| 7 | Landessender Monte Ceneri, Landessender Beromünster, New York, N.Y. | 21.3.1937 / 4.7.1941 |
|---|---|----------------------|

| | | |
|--|--|-------------------------|
| Symphonie Nr. 39 Es-Dur KV 543 | | |
| 2 | New York, N.Y., St. Petersburg | 5.2.1903 / 11.1.1908 |
| Symphonie Nr. 40 g-Moll KV 550 | | |
| 6 | Riga, Halle (Saale), Dessau, Berlin, Hamburg, Basel (Landessender Beromünster) | 17.1.1910 / 27.12.1935 |
| Symphonie Nr. 41 C-Dur KV 551 | | |
| 3 | Riga, Karlsruhe, Köln | 23.5.1911 / 15.10.1922 |
| Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail“ KV 384 (mit dem Konzertschluss von Ferruccio Busoni) | | |
| 1 | Riga | 17.1.1910 |
| Ouvertüre zu „Die Hochzeit des Figaro“ [„Le nozze di Figaro“] | | |
| 4 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 21.01.1902 / 16.3.1915 |
| Ouvertüre zu „Die Zauberflöte“ KV 620 | | |
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1902 |
| Ouvertüre zu „Don Juan“ [„Don Giovanni“] KV 527 | | |
| 1 | Riga | 17.1.1910 |
| Nicolai, Otto | | |
| Ouvertüre zu „Die lustigen Weiber von Windsor“ | | |
| 4 | Halle (Saale, Lübeck | 21.1.1915 / 21.2.1916 |
| Pfitzner, Hans | | |
| Drei Vorspiele zu „Palestrina“ | | |
| 1 | Münster | 24.10.1924 |
| Ponchielli, Amilcare | | |
| Ballett aus „Gioconda“ | | |
| 1 | Riga | 28.3.1912 |
| Reinecke, Carl | | |
| Vorspiel zum 5. Akt von „König Manfred“ op. 93 | | |
| 1 | Bad Wittekind | 10.9.1914 |
| Rippl, Otto | | |
| 3 Sätze aus der Symphonie E-Dur op. 206 für Streichquartett, Klavier und Orchester | | |
| 1 | Basel | 7.7.1938 |
| Rossini, Gioacchino | | |
| Ouvertüre zu „Il barbiere di Siviglia“ | | |
| 1 | Landessender Monte Ceneri | 21.3.1937 |
| Ouvertüre zu „Wilhelm Tell“ [„Guillaume Tell“] | | |
| 4 | Riga, Bad Wittekind, Halle (Saale) | 10.11.1909 / 15.10.1914 |

Saënt-Saens, Camille**Prélude zum Oratorium „Le Déluge“ op. 45**

| | | |
|---|----------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 29.1.1903 / 14.1.1904 |
|---|----------------|-----------------------|

Symphonie Nr. 3 c-Mol op. 78

| | | |
|---|-------------------------------|-----------------------|
| 1 | New York, N.Y., Newport, R.I. | 17.2.1894 / 15.8.1897 |
|---|-------------------------------|-----------------------|

Walter Damrosch (Ltg.), H. H. Wetzler (Org) /
H. H. Wetzler (Ltg., Org.) (nur 2. Satz)

Schubert, Franz**Symphonie C-Dur D 944**

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y., Riga, Pforzheim | 23.1.1904 / 5.10.1922 |
|---|---------------------------------|-----------------------|

Symphonie h-Moll („Unvollendete“) D 759

| | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y., Halle (Saale), Köln | 24.2.1903 / 17.9.1922 |
|---|-------------------------------------|-----------------------|

1. Satz aus: Symphonie h-Moll („Unvollendete“) D 759

| | | |
|---|---------------|-----------------------|
| 2 | Halle (Saale) | 11.9.1914 / 16.3.1915 |
|---|---------------|-----------------------|

Strauss, Johann (Vater)**Radetzky-Marsch op. 228**

| | | |
|---|------------------------------|------------------------|
| 3 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 13.9.1914 / 15.10.1914 |
|---|------------------------------|------------------------|

Strauss, Johann (Sohn)**Ouvertüre zur Operette „Die Fledermaus“**

| | | |
|---|--|----------------------|
| 4 | New York, N.Y., Bad Wittekind, Halle (Saale) | 9.3.1903 / 15.2.1915 |
|---|--|----------------------|

Ouvertüre zur Operette „Waldmeister“

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 1.10.1914 |
|---|---------------|-----------|

Morgenblätter (Melodische Depeschen) op. 279

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
|---|---------------|----------|

An der schönen, blauen Donau op. 314

| | | |
|----|--|----------------------|
| 12 | New York, N.Y., Riga, Bad Wittekind, Halle (Saale) | 9.3.1903 / 11.4.1915 |
|----|--|----------------------|

Frühlingsstimmen op. 410

| | | |
|---|---------------|----------|
| 1 | Halle (Saale) | 4.3.1915 |
|---|---------------|----------|

Kaiser-Walzer op. 437

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 5.11.1914 |
|---|---------------|-----------|

Strauss, Richard**Don Juan op. 21**

| | | |
|---|----------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 29.2.1904 / 3.3.1904 |
|---|----------------|----------------------|

Tod und Verklärung op. 24

| | | |
|---|--------|------------|
| 2 | Lübeck | 18.10.1917 |
|---|--------|------------|

Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28

| | | |
|---|---------------------|-----------------------|
| 2 | Riga, Halle (Saale) | 22.2.1910 / 5.11.1913 |
|---|---------------------|-----------------------|

Also sprach Zarathustra op. 30

| | | |
|---|-------------------------------|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y., München, Köln | 3.1.1903 / 11.11.1921 |
|---|-------------------------------|-----------------------|

Teike, Carl**Alte Kameraden**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 27.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

Tschaikowski, Piotr Iljitsch**Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74**

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y., Elberfeld, Riga | 21.11.1903 / 1.1.1912 |
|---|---------------------------------|-----------------------|

„Danse russe“ aus der „Nussknacker“-Suite op. 71a

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.12.1902 |
|---|----------------|-----------|

„Valse“ und „Danse russe“ [aus der „Nussknacker“-Suite op. 71a]*

| | | |
|---|---|-----------------------|
| 4 | Newport, R.I., New York, N.Y., Franklin, N.Y. | 15.8.1897 / 10.2.1903 |
|---|---|-----------------------|

Wagner, Richard**Ouvertüre zu „Rienzi“**

| | | |
|---|------------------------------|-----------------------|
| 2 | Bad Wittekind, Halle (Saale) | 14.9.1914 / 21.1.1915 |
|---|------------------------------|-----------------------|

Ouvertüre zu „Der fliegende Holländer“

| | | |
|---|---------------|-----------------------|
| 3 | Halle (Saale) | 13.1.1914 / 3.12.1914 |
|---|---------------|-----------------------|

Ouvertüre zu „Tannhäuser“

| | | |
|---|---|------------------------|
| 9 | Elberfeld, Bad Wittekind, Halle (Saale), Lübeck, Köln | 13.3.1909 / 17.12.1922 |
|---|---|------------------------|

Vorspiel zu „Die Meistersinger von Nürnberg“

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Köln | 23.7.1922 |
|---|------|-----------|

Siegfried Idyll

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 6 | Newport, R.I., New York, N.Y., Zürich, Landessender Monte Ceneri | 15.8.1897 / 21.3.1937 |
|---|--|-----------------------|

Kaisermarsch WWV 104

| | | |
|---|------------------------------------|------------------------|
| 7 | Riga, Bad Wittekind, Halle (Saale) | 16.11.1909 / 31.3.1915 |
|---|------------------------------------|------------------------|

Wetzler, Hermann Hans**Sinfonie Es-Dur**

| | | |
|---|-----------------|-----------------------|
| 2 | Frankfurt a. M. | 28.2.1892 / 29.2.1892 |
|---|-----------------|-----------------------|

Engelskonzert. Tondichtung, nach einem Gemälde von Hans Thoma

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Newport, R.I. | 15.8.1897 |
|---|---------------|-----------|

Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ op. 7

| | | |
|----|---|---------------------|
| 18 | Dessau, Köln, Heidelberg, Zürich, Winterthur, Hildburgshausen, Kopenhagen, Österreich, Karlsruhe, Pforzheim, Berlin, Hamburg, Mannheim, Ludwigshafen, Bournemouth (Radioübertragung), Zürich (Landessender Beromünster), New York, N.Y. | 6.1.1919 / 6.7.1941 |
|----|---|---------------------|

Suite aus der Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ op. 7

| | | |
|---|---|-----------------------|
| 5 | Köln, Landessender Monte Ceneri, St. Moritz | 23.7.1922 / 13.8.1938 |
|---|---|-----------------------|

Symphonische Phantasie op. 10

| | | |
|---|-----------------|-----------------------|
| 4 | Köln, Wiesbaden | 10.10.1922 / 8.3.1923 |
|---|-----------------|-----------------------|

| | | |
|--|---|------------------------|
| Visionen op. 12 | | |
| 16 | Köln, Essen, Berlin, Münster, Lübeck, Duisburg, Kassel, Detroit, Mich., Chicago, Ill., Amsterdam, Koblenz | 20.11.1923 / 10.1.1930 |
| Assisi. Legende für Orchester op. 13 | | |
| 9 | Köln, Chemnitz, Aachen, Bonn, Hamburg, Wesermünde, Köln, Zürich, Zürich (Radio) | 13.10.1925 / 30.3.1939 |
| Symphonischer Tanz im baskischen Stil aus der Oper „Die baskische Venus“ op. 14 | | |
| 7 | Bremen, Ludwigshafen, Graz, Wien, Aachen, London, Lugano | 9.4.1929 / 24.11.1938 |
| Wolf, Bodo | | |
| Symphonische Dichtung für grosses Orchester | | |
| 1 | Halle (Saale) | 16.1.1914 |
| Alice von Boer-Gruselli (S) | | |
| Ysaÿe, Théophile | | |
| „Fantaisie sur un thème populaire wallon“ | | |
| 1 | Riga | 20.2.1911 |

Konzertante Musik

Wetzler als Dirigent oder Begleiter

| | | |
|---|---------------------------------------|-------------------------|
| Beethoven, Ludwig van | | |
| Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 | | |
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 18.6.1936 |
| Basler Orchestergesellschaft, Marguerite Michels-Kirchhofer (KI) | | |
| Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 | | |
| 3 | New York, N.Y., St. Petersburg, Riga | 19.11.1902 / 27.11.1909 |
| Ossip Gabrilowitsch / Josef Hofmann | | |
| Violinkonzert D-Dur op. 61 | | |
| 6 | New York, N.Y., Berlin, Halle (Saale) | 11.3.1902 / 7.10.1913 |
| Fritz Kreisler / Carl Flesch | | |
| Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 | | |
| 4 | New York, N.Y., Riga | 29.3.1898 / 19.10.1909 |
| Josephine Hartmann / Josef Sliwinsky | | |
| Brahms, Johannes | | |
| Violinkonzert D-Dur op. 77 | | |
| 3 | New York, N.Y., Berlin, Riga | 12.11.1903 |
| Edwin Grasse / Bronislaw Hubermann | | |
| Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83 | | |
| 1 | Riga | 20.12.1909 |
| Artur Schnabel | | |

Goltermann, Georg**Violoncellokonzert**

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 14.1.1904 |
| Sacha Davidoff (Vc), H. H. Wetzler (Kl)* | | |

Brahms, Johannes**Violinkonzert D-Dur op. 77**

| | | |
|------------------------------------|------------------------------|------------|
| 3 | New York, N.Y., Berlin, Riga | 12.11.1903 |
| Edwin Grasse / Bronislaw Hubermann | | |

Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83

| | | |
|----------------|------|------------|
| 1 | Riga | 20.12.1909 |
| Artur Schnabel | | |

Bruch, Max**Violinkonzert Nr. 1 g-Moll op. 26**

| | | |
|---|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
|---|---------------|------------|

Violinkonzert „Schottische Fantasie“ op. 46

| | | |
|--------------|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.11.1903 |
| Edwin Grasse | | |

Chopin, Frédéric**Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll op. 21**

| | | |
|----------------------------------|------|-----------------------|
| 2 | Riga | 20.2.1911 / 6.11.1912 |
| Wilhelm Backhaus / Josef Hofmann | | |

Haydn, Joseph**Violoncellokonzert [D-Dur Hob. VIIa: 2]***

| | | |
|--------------|------|-----------|
| 1 | Riga | 12.2.1912 |
| Pablo Casals | | |

Klavierkonzert F-Dur Hob. XVIII:F1

| | | |
|---------------|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 6.12.1934 |
| Leo Nadelmann | | |

Liszt, Franz**Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur R 455**

| | | |
|--|---------------------|------------------------|
| 4 | Riga, Halle (Saale) | 17.10.1910 / 20.2.1914 |
| Oskar Springfeld / Ossip Gabrilowitsch | | |

Klavierkonzert Nr. 2 A-Dur R 456

| | | |
|------------------|------|-----------|
| 1 | Riga | 23.5.1911 |
| Jean du Chastain | | |

Mozart, Wolfgang Amadeus**Violinkonzert e-Moll op. 64**

| | | |
|---------------------------------|--|-------------------------|
| 2 | New York, N.Y., Basel (Landessender Beromünster) | 21.11.1903 / 27.12.1935 |
| Michael Banner / Ibolyka Zilzer | | |

Violinkonzert Nr. 3 G-Dur KV 216

| | | |
|---------------------------------|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 25.4.1918 |
| Jani Szántó, H. H. Wetzler (Kl) | | |

Violinkonzert Nr. 5 A-Dur KV 219

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 17.1.1910 |
|---|------|-----------|

Alexander Petschnikoff

„Violinkonzert Es-Dur“ [fehlerhafte Programmangabe]

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 30.10.1903 |
|---|----------------|------------|

Jacques Thibaud

Paganini, Niccolò**Violinkonzert Nr. 1 D-Dur op. 6**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 2 | Riga | 16.1.1911 / 28.1.1912 |
|---|------|-----------------------|

Albert Jározy-Orahowica / Cäcilie Hansen

Wetzler, Hermann Hans**Symphonie concertante op. 15**

| | | |
|---|-------------------------------------|----------------------|
| 2 | Berlin (Berliner Funkstunde), Basel | 14.6.1932 / 7.7.1938 |
|---|-------------------------------------|----------------------|

Gustav Havemann (VI) / Rodolfo Felicani (VI)

Raff, Joachim**Violoncellokonzert (nicht näher bezeichnet)**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | Brooklyn, N.Y. | 26.10.1895 |
|---|----------------|------------|

Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl)

Rolle, Johann Heinrich**Klavierkonzert A-Dur op. 1,1**

| | | |
|---|----------------------------------|-----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 6.12.1934 |
|---|----------------------------------|-----------|

Leo Nadelmann

Rubinstein, Anton**Klavierkonzert Nr. 4 d-Moll op. 70**

| | | |
|---|------|-------------------------|
| 2 | Riga | 27.11.1909 / 14.11.1910 |
|---|------|-------------------------|

Josef Hofmann / Jean du Chastain

Violoncellokonzert Nr. 2 d-Moll op. 96

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 19.11.1902 |
|---|----------------|------------|

Elsa Rüegger

Saint-Saëns, Camille

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 30.10.1903 |
|---|----------------|------------|

Jacques Thibaud (VI)

Schumann, Robert**Klavierkonzert a-Moll op. 54**

| | | |
|---|----------------------|-----------------------|
| 1 | New York, N.Y., Riga | 2.12.1902 / 16.1.1911 |
|---|----------------------|-----------------------|

Raoul Pugno / Joseph Sliwinski

Tschaikowski, Piotr Iljitsch**Klavierkonzert Nr. 1 b-Moll op. 23**

| | | |
|---|------|-----------|
| 1 | Riga | 6.11.1912 |
|---|------|-----------|

Josef Hofmann

Violinkonzert D-Dur op. 35

| | | |
|---------------------|------|----------|
| 1 | Riga | 1.1.1912 |
| Bronislaw Hubermann | | |

Vieuxtemps, Henry**Violinkonzert Nr. 4 d-Moll op. 31**

| | | |
|---------------------------------------|-------------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 23.1.1904 / 17.2.1914 |
| Leopold Lichtenberg / Gustav Havemann | | |

Vivaldi, Antonio**Violinkonzerte op. 8,1–4 („Le quattro stagioni“) RV 269, 315, 293, 297**

| | | |
|----------------|---------------------------|--|
| 1 | Landessender Monte Ceneri | |
| Cesare Bertoni | | |

Wetzler als Solist**Beethoven, Ludwig van****Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur op. 15 (1. Satz)**

| | | |
|---|------------------|-----------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 30.3.1883 |
|---|------------------|-----------|

Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 4 | Sender Leipzig Dresden, Norddeutscher Rundfunk Hamburg, Köln (Rundfunk), Baden-Baden | 15.3.1932 / 26.3.1934 |
|---|--|-----------------------|

Leipziger Sinfonieorchester, Theodor Blumer (Ltg.) / Sinfonie- und Kurorchester Baden-Baden, Herbert Albert (Ltg.); Anm.: Rundfunk-Ausstrahlungen evtl. ab Tonträger

Bériot, Charles-Auguste de**Violinkonzert Nr. 9 op. 104**

| | | |
|---|------------------|-----------|
| 1 | New Haven, Conn. | 23.5.1884 |
|---|------------------|-----------|

Chopin, Frédéric**Klavierkonzert Nr. 1 e-moll op. 11**

| | | |
|--|------------------------|----------------------|
| 2 | Baltimore Md. / Coburg | 17.3.1885 / 5.9.1885 |
| Anm.: Baltimore, 17.3.1885: 2. und 3. Satz | | |

Mozart, Wolfgang Amadeus**Klavierkonzert D-Dur [KV 175]* (letzter Satz)**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Chicago, Ill. | 15.5.1883 |
|---|---------------|-----------|

Klavierkonzert d-Moll KV 466

| | | |
|---|------------------|----------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 5.6.1882 |
|---|------------------|----------|

Saint-Saëns, Camille**Klavierkonzert Nr. 2 g-Moll op. 22**

| | | |
|---|----------------------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y., New Haven, Conn. | 30.3.1884 / 23.5.1884 |
| New York, N.Y., 30.3.1884: Theodore Thomas (Ltg.)*; Anm.: 30.3.1884 und 18.8.1884: nur 2. und 3. Satz | | |

Kammermusik

Beethoven, Ludwig van

Violinsonate D-Dur op. 12,1

| | | |
|-----------------------|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 1.4.1903 |
| Geraldine Morgan (VI) | | |

Violinsonate F-Dur op. 24

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | Baltimore, Md. | 17.3.1885 |
| H. H. Wetzler (VI), Minna Wetzler (KI) | | |

Romanze G-Dur op. 40

| | | |
|------------------|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 25.4.1918 |
| Jani Szántó (VI) | | |

Violoncellosonate Nr. 3 A-Dur op. 69

| | | |
|---------------------|------|----------|
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Oskar Brückner (Vc) | | |

Klaviertrio D-Dur op. 70

| | | |
|--|----------------|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y. | 6.3.1897 / 26.03.1901 |
| Geraldine Morgan (VI), Paul Morgan (Vc) / Max Bendix (VI), Paul Morgan (Vc) | | |

Menuett (nicht näher bezeichnet)

| | | |
|-------------------------|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
| Margarete Leistner (VI) | | |

Bériot, Charles-Auguste de

Fantaisie, ou Scène de ballet op. 100

| | | |
|---|---|----------------------|
| 3 | Cincinnati, Ohio, Chicago, Ill., Coburg | 30.3.1883 / 5.9.1885 |
| H. H. Wetzler (VI), Minna Wetzler (KI) / H. H. Wetzler (VI), Emanuel Faltis (KI)* | | |

Boccherini, Luigi

Sonate (Vc KI, nicht näher bezeichnet)

| | | |
|--|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 23.3.1904 |
| Jean Gerardy (Vc), H. H. Wetzler (KI)* | | |

Boëllmann, Léon

Varations symphoniques für Violoncello und Klavier op. 23

| | | |
|---------------------|------|----------|
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
| Oskar Brückner (Vc) | | |

Brahms, Johannes

Klavierquintett f-Moll op. 34

| | | |
|--|-------|-----------|
| 1 | [USA] | 31.3.1897 |
| Geraldine Morgan (VI), [Herr] Hauser (VI)*, H. H. Wetzler (Va), Paul Morgan (Vc), [Herr] Schelling (KI)* | | |

Horn-Trio Es-Dur op. 40

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 6.3.1897 |
| Geraldine Morgan (VI), Hermann Dutschke (Hr), H. H. Wetzler (KI) | | |

Violinsonate Nr. 1 G-Dur op. 78

| | | |
|-------------------------------------|-----------------|----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 4.5.1892 |
| Minna Rode (VI), H. H. Wetzler (KI) | | |

Violinsonate Nr. 2 A-Dur op. 100

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 25.4.1918 |
|---|---------|-----------|

Jani Szántó (VI), H. H. Wetzler (KI)

Violinsonate Nr. 3 d-Moll op. 108

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.4.1898 |
|---|----------------|----------|

Geraldine Morgan (VI), H. H. Wetzler (KI)

Ungarischer Tanz (VI KI, nicht näher bezeichnet)

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1897 |
|---|----------------|-----------|

Geraldine Morgan (VI), H. H. Wetzler (KI)*

Brückner, Oskar**Presto**

| | | |
|---|------|----------|
| 1 | Köln | 3.2.1920 |
|---|------|----------|

Oskar Brückner (Vc), H. H. Wetzler (KI)

Davidoff, Carl**Am Springbrunnen op. 20,2**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 23.3.1904 |
|---|----------------|-----------|

Jean Gerardy (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Andante

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
|---|----------------|----------|

Leontine Gaertner (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Dienstbach, Carl**Sonate für Klavier und Clarinette**

| | | |
|---|-----------------------------------|-----------------------|
| 3 | Frankfurt a. M., Great Neck, N.Y. | 26.3.1890 / 13.9.1893 |
|---|-----------------------------------|-----------------------|

Carl Dienstbach (Klar), H. H. Wetzler (KI)

Variationen für 2 Klaviere

| | | |
|---|-----------------|-----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 17.6.1891 |
|---|-----------------|-----------|

Alice Dessauer, H. H. Wetzler (KI); Anm.:
Vortragsabend am Hoch'schen
Konservatorium

Dvořák, Antonín**Klavierquartett D-Dur op. 23**

| | | |
|---|-------|-----------|
| 1 | [USA] | 15.1.1898 |
|---|-------|-----------|

Franz Kaltenborg (VI), Ernst Bauer (Va),
Hermann Beyer-Hané (Vc), H. H. Wetzler (KI)

Friedrich II, König von Preußen**Flötensonate h-Moll**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 23.4.1902 |
|---|----------------|-----------|

Eugene Weiner (Fl), H. H. Wetzler (KI)

Konzertsatz c-Moll

| | | |
|---|--------|-----------|
| 1 | Lübeck | 21.2.1916 |
|---|--------|-----------|

Poppeck (Fl), H. H. Wetzler (KI)

Godard, Benjamin**Berceuse aus der Oper „Jocelyn“ op. 100
(Bearbeitung für Violine und Klavier)**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
| Leopold Lichtenberg (VI), H. H. Wetzler (KI)* | | |

**Berceuse aus der Oper „Jocelyn“ op. 100
(Bearbeitung für Violoncello und Klavier)**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 20.12.1901 |
| Leontine Gaertner (Vc), H. H. Wetzler (KI)* | | |

Adagio pathétique op. 128,3

| | | |
|---|-------|------------|
| 1 | [USA] | 24.12.1897 |
| Louis Blumenberg (Vc), H. H. Wetzler (KI) | | |

Goltermann, Georg**Capriccio op. 24**

| | | |
|---------------------------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (KI) | | |

Andante

| | | |
|--------------------------------------|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
| Leo Schulz (Vc), H. H. Wetzler (KI)* | | |

Gavotte

| | | |
|---|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
| Margarete Leistner (VI), H. H. Wetzler (KI) | | |

Händel, Georg Friedrich**„Largo“ [Arie „Ombra mai fù“ aus „Serse“]
HWV 40 (Bearbeitung für Violine und
Begleitung)**

| | | |
|---|-------------------------------|------------------------|
| 2 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 20.12.1901 / 5.11.1914 |
| Leopold Lichtenberg (VI), John Cheshire (Hf), H. H. Wetzler (Org) / Otto Hagel (VI), Marie Thierfelder (Hf), H. H. Wetzler (Harm) | | |

Sonate A-Dur HWV 361

| | | |
|--|--------------------------|-----------------------|
| 2 | Frankfurt a. M., Usingen | 31.3.1887 / 22.7.1894 |
| H. H. Wetzler (VI) / Willy Seibert (VI), H. H. Wetzler (KI) | | |

Konzert d-Moll

| | | |
|--|---------|-----------|
| 1 | Usingen | 22.7.1894 |
| Willy Seibert, Frau W. Seibert (VI), H. H. Wetzler (KI) | | |

Hauser, Miska**Wiegenlied**

| | | |
|--|---------------|------------------|
| 1 | Chicago, Ill. | 13.5.1883 (Rez.) |
| H. H. Wetzler (VI), Minna Wetzler (KI) | | |

Haydn, Joseph**Trio C-Dur**

| | | |
|--|------------------|-----------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 9.11.1882 |
| Anm.: Mitwirkung Wetzlers, Besetzung nicht dokumentiert | | |

Streichquartett C-Dur

| | | |
|--|-----------------|-----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 4.11.1886 |
| Ferdinand Küchler, H. H. Wetzler (VI), Georg | | |

Fikentscher (Va), Rudolf Ruth (Vc); Anm.:
Übungsabend am Hoch'schen Konservatorium

**Serenade [Bearbeitung des Andante
Cantabile aus dem Streichquartett Hob III:17]**

| | | |
|--------------------------------------|----------------|-----------|
| 1 | Franklin, N.Y. | 10.2.1903 |
| Leo Schulz (Vc), H. H. Wetzler (Kl)* | | |

Hegner, Anton

Élégie

| | | |
|---------------------------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Romance

| | | |
|---------------------------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Tarantelle

| | | |
|---------------------------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Hubay, Jenő

Csardas

| | | |
|--|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
| Hugo Heermann (Vi), H. H. Wetzler (Kl) | | |

**„Ungarische Weisen“ [„Fantaisie
tziganesque“] op. 55**

| | | |
|---------------------------------------|---------|-----------|
| 1 | Hamburg | 25.4.1918 |
| Jani Szántó (Vi)*, H. H. Wetzler (Kl) | | |

„Zephir“ op. 30,5

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
| M. van den Bergh (Vi), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Kreisler, Fritz

**Rondo aus Mozarts „Haffner-Serenade“
KV 250**

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 18.12.1919 |
| M. van den Bergh (Vi), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Lee, Sebastian

Cantilena

| | | |
|---------------------------------------|--------------------|----------|
| 1 | Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Andantino

| | | |
|---------------------------------------|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 26.10.1895 |
| Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (Kl) | | |

Mozart, Wolfgang Amadeus

Violinsonate e-Moll KV 304/300c

| | | |
|--|------------------|-----------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 30.3.1883 |
| H. H. Wetzler (Vi), Minna Wetzler (Kl) | | |

Klavierquartett g-Moll KV 478

| | | |
|---|-------------------------------|----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Halle (Saale) | 1.4.1903 / 11.3.1914 |
|---|-------------------------------|----------------------|

Geraldine Morgan (VI), Joseph Kovarik (Vc),
Paul Morgan (Vc), H. H. Wetzler (KI) / G.
Meyer (VI), A. Rahlwes (Va), Vorländer (Vc),
H. H. Wetzler (KI)

Klaviertrio B-Dur KV 502

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 5.4.1898 |
|---|----------------|----------|

Geraldine Morgan (VI), Paul Morgan (Vc),
H. H. Wetzler (KI)

Adagio (VI KI, nicht näher bezeichnet)

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.3.1903 |
|---|----------------|----------|

Hugo Heermann (VI), H. H. Wetzler (KI)

Popper, David**Gavotte op. 23**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 14.1.1904 |
|---|----------------|-----------|

Sacha Davidoff (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Tarantella op. 33

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 9.2.1897 |
|---|----------------|----------|

Leontine Gaertner (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Elftanz op. 39

| | | |
|---|------------------------------------|----------------------|
| 2 | Minneapolis, Minn., New York, N.Y. | 1.5.1894 / 29.1.1903 |
|---|------------------------------------|----------------------|

Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (KI) / Elsa
Rüegger (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Andacht op. 50,3

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 29.1.1903 |
|---|----------------|-----------|

Elsa Rüegger (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

L'Andalouse op. 54,4

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 27.2.1897 |
|---|----------------|-----------|

Paul Morgan (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Reger, Max**Wiegenlied op. 79d,1**

| | | |
|---|---------------|------------|
| 1 | Halle (Saale) | 25.11.1913 |
|---|---------------|------------|

Margarete Leistner (VI), H. H. Wetzler (KI)

Saint-Saëns, Camille**„Le cygne“ aus „Le carnaval des animaux“**

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 14.1.1904 |
|---|----------------|-----------|

Sacha Davidoff (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

Schubert, Franz**„The bee“ [„Die Biene“ op. 13 Nr. 9]**

| | | |
|---|------------------------------------|----------------------|
| 3 | Minneapolis, Minn., New York, N.Y. | 1.5.1894 / 29.1.1903 |
|---|------------------------------------|----------------------|

Anton Hegner (Vc), H. H. Wetzler (KI) / Elsa
Rüegger (Vc), H. H. Wetzler (KI)*

**„Frühlingsglaube“ D 686 (Bearbeitung für
Viola und Klavier)**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 26.12.1894 |
|---|----------------|------------|

H. H. Wetzler (Va), William C. Carl (KI)*

Variationen (vierhändig)

| | | |
|---|----------------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., Washington, D.C. | 21.9.1884 / 23.1.1885 |
|---|----------------------------------|-----------------------|

Minna Wetzler, H. H. Wetzler (KI)

Thomé, Franics**Andante religioso op. 70**

| | | |
|---|---------|-----------|
| 1 | Usingen | 22.7.1894 |
| Willy Seibert (VI), H. H. Wetzler (KI)* | | |

Vieuxtemps, Henri**Aria and Gavotte [aus der Suite op. 43]**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 22.12.1894 |
| Eugène Ysaÿe (VI), H. H. Wetzler (Org)* | | |

Wagner, Richard**„Dreams“ [„Träume“] WWV 91,5
(Bearbeitung für Klarinette und Klavier)**

| | | |
|--|------------------|-----------|
| 1 | Great Neck, N.Y. | 13.9.1893 |
| Carl Dienstbach (Klar), H. H. Wetzler (KI) | | |

**„Preislied“ aus „Die Meistersinger von
Nürnberg“ (Bearbeitung für Violine und
Klavier)**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 20.12.1901 |
| Leopold Lichtenberg (VI), H. H. Wetzler (KI)* | | |

**„Preislied“ aus „Die Meistersinger von
Nürnberg“ (Bearbeitung für Violoncello und
Klavier)**

| | | |
|--------------------------------------|----------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 27.2.1897 / 31.3.1897 |
| Paul Morgan (Vc), H. H. Wetzler (KI) | | |

Wetzler, Hermann Hans**Impromptu für Violoncell u. Klavier**

| | | |
|--|-----------------|-----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 22.6.1887 |
| Ernst Weinhardt (Vc), H. H. Wetzler (KI); Anm.: Übungsabend am Hoch'schen Konservatorium | | |

**Zwei varierte Themen für Oboe, Clarinette,
zwei Bratschen und Violoncell**

| | | |
|---|-----------------|-----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 11.6.1888 |
| Anm.: „Prüfungsconcert“ am Hoch'schen Konservatorium | | |

**„Summer morning in the forest“
[„Sommermorgen“]**

| | | |
|--|---------------------------------|-----------------------|
| 2 | Great Neck, N.Y., Bayside, N.Y. | 13.9.1893 / 5.10.1893 |
| Carl Dienstbach (Klar), H. H. Wetzler (KI) | | |

Wieniawski, Henri**Légende op. 17**

| | | |
|---|----------------|------------|
| 1 | New York, N.Y. | 20.12.1901 |
| Leopold Lichtenberg (VI), H. H. Wetzler (KI)* | | |

Orgel

Bach, Johann Sebastian

Präludien, Fugen, Toccaten, Choralvorspiele

| | | |
|----|--|-----------------------|
| 26 | Frankfurt a. M., Lakewood, N.J., Usingen, New York, N.Y., Köln, Rockport, Me. | 18.12.1889 / 7.9.1941 |
|----|--|-----------------------|

Chopin, Frédéric

„Funeral March“

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | New York, N.Y. | 2.2.1901 |
|---|----------------|----------|

Dubois, Théodore

Toccaten

| | | |
|---|----------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y. | 5.5.1901 / 20.12.1901 |
|---|----------------|-----------------------|

Franck, César

Prélude, fugue et variation op. 18

| | | |
|---|----------------|------------------------|
| 2 | New York, N.Y. | 9.12.1901 / 20.12.1901 |
|---|----------------|------------------------|

Guilmant, Alexandre

Invocation [op. 18,3]*

| | | |
|---|--------------------------------|---------------------|
| 3 | Lakewood, N.J., New York, N.Y. | 1.3.1894 / 5.5.1901 |
|---|--------------------------------|---------------------|

„Melody“ As-Dur

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | Lakewood, N.J. | 1.3.1894 |
|---|----------------|----------|

„Illustration“

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
|---|------|------------|

Händel, Georg Friedrich

„Largo“ [Arie „Ombra mai fù“ aus „Serse“ HWV 40, Bearbeitung für Orgel]

| | | |
|---|--|-----------------------|
| 4 | Lakewood, N.J., Usingen, New York, N.Y., Köln | 1.3.1894 / 26.12.1923 |
|---|--|-----------------------|

Liszt, Franz

Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H R 22

| | | |
|---|-------------------------|----------------------|
| 4 | New York, N.Y., Usingen | 24.4.1894 / 6.2.1899 |
|---|-------------------------|----------------------|

Anm.: Sowohl erste als auch letzte Aufführung
in New York, N.Y.

Evocation à la Chapelle Sixtine R 400

| | | |
|---|----------------------|-----------------------|
| 3 | New York, N.Y., Köln | 24.4.1894 / 19.4.1921 |
|---|----------------------|-----------------------|

Ave Maria von Arcadelt R 401

| | | |
|---|----------------------------|----------------------|
| 2 | Rockport, Me., Camden, Me. | 7.9.1941 / 11.7.1942 |
|---|----------------------------|----------------------|

Mendelssohn Bartholdy, Felix

Introduction und Adagio

| | | |
|---|----------------|-----------|
| 1 | New York, N.Y. | 12.1.1905 |
|---|----------------|-----------|

Mozart, Wolfgang Amadeus**Motette „Ave verum corpus“ KV 618**

| | | |
|---|------|------------|
| 1 | Köln | 26.12.1923 |
|---|------|------------|

Saint-Saëns, Camille**Bénédiction nuptiale op. 9**

| | | |
|---|-------------------------|-----------------------|
| 4 | Usingen, New York, N.Y. | 22.7.1894 / 9.12.1901 |
|---|-------------------------|-----------------------|

Schumann, Robert**Fugue on the name „Bach“ [Wohl aus: „Sechs Fugen über den Namen: Bach“ op. 60]**

| | | |
|---|----------------|----------|
| 1 | Lakewood, N.J. | 1.3.1894 |
|---|----------------|----------|

Wetzler, Hermann Hans**Kleinere, nicht identifizierte Werke**

| | | |
|---|----------------------------|----------------------|
| 2 | Rockport, Me., Camden, Me. | 7.9.1941 / 11.7.1942 |
|---|----------------------------|----------------------|

Klavier**Bach, Johann Sebastian****Div. Präludien und Fugen**

| | | |
|----|---|--------------------------------|
| 39 | Cincinnati, Ohio, Chicago, Ill., New York, N.Y., Frankfurt a. M., Great Neck, N.Y., Minneapolis, Minn., Halle (Saale), Köln, Aachen, Mannheim, Mailand, Basel (Landessender Beromünster), Bern*, Lugano, Ascona | 11.11.1881 (Rez.) / 17.12.1939 |
|----|---|--------------------------------|

„Aria mit 30 Veränderungen“ [„Aria mit verschiedenen Veränderungen“ BWV 988]

| | | |
|---|-----------------|-----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 28.1.1892 |
|---|-----------------|-----------|

Beethoven, Ludwig van**Klaversonate Nr. 23 f-Moll op. 57 („Appassionata“)**

| | | |
|---|----------------|-------------------------|
| 3 | Lugano, Ascona | 24.11.1938 / 17.12.1939 |
|---|----------------|-------------------------|

Anm.: Lugano, 24.11.1938: nur 1. Satz

Chopin, Frédéric**Mazurka f-Moll op. 7,3**

| | | |
|---|----------------------------------|----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 7.2.1935 |
|---|----------------------------------|----------|

Nocturne Es-Dur, op. 9,2

| | | |
|---|----------------------------------|-----------------------|
| 2 | New York, N.Y., New Haven, Conn. | 18.4.1884 / 23.5.1884 |
|---|----------------------------------|-----------------------|

Etüde cis-Moll op. 10,4

| | | |
|---|--|----------------------|
| 2 | Basel (Landessender Beromünster), Bern | 7.2.1935 / 14.5.1935 |
|---|--|----------------------|

Mazurka C-Dur op. 24,2

| | | |
|---|----------------------------------|----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 7.2.1935 |
|---|----------------------------------|----------|

Prélude Des-Dur [op. 28,15]*

| | | |
|---|--------|------------|
| 1 | Lübeck | 27.11.1917 |
|---|--------|------------|

Hannelore Ziegler (Tanz)

Walzer a-Moll [op. 34,2]*

| | | |
|--------------------------|--------|------------|
| 1 | Lübeck | 27.11.1917 |
| Hannelore Ziegler (Tanz) | | |

Mazurka cis-Moll op. 50,3

| | | |
|---|----------------------------------|----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 7.2.1935 |
|---|----------------------------------|----------|

Nocturne H-Dur op. 62,1

| | | |
|---|----------------------------------|----------|
| 1 | Basel (Landessender Beromünster) | 7.2.1935 |
|---|----------------------------------|----------|

„Mazurka“ (nicht näher bezeichnet)

| | | |
|-------------------------|------|------------|
| 1 | Riga | 10.11.1912 |
| Fritzi von Derra (Tanz) | | |

Dvořák, Antonín**Humoreske**

| | | |
|---|-----|------------|
| 1 | USA | 24.12.1897 |
|---|-----|------------|

Haydn, Joseph**Erster Satz einer Sonate (KI)**

| | | |
|---|------------------|-------------------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 11.11.1881 (Rez.) |
|---|------------------|-------------------|

Leclair, Jean-Marie**Sarabande und Tambourin**

| | | |
|---|-----------------|----------|
| 1 | Frankfurt a. M. | 2.2.1887 |
|---|-----------------|----------|

Liszt, Franz**Etudes d'exécution transcendente d'après Paganini R 3a [Auswahl]**

| | | |
|---|---|-------------------------|
| 5 | New York, N.Y., Itzehoe, Basel (Landessender Beromünster), Lugano | 26.10.1895 / 24.11.1938 |
|---|---|-------------------------|

Polonaise E-Dur R 44

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Bad Wittekind | 12.9.1914 |
|---|---------------|-----------|

„Isoldes Liebestod“ aus „Tristan und Isolde“ R 280

| | | |
|---|-------------------------------|-----------------------|
| 5 | New York, N.Y., Itzehoe, Köln | 27.1.1897 / 26.6.1920 |
|---|-------------------------------|-----------------------|

Mendelssohn Bartholdy, Felix**„Spinnerlied“ op. 67,3**

| | | |
|---|---|----------------------|
| 5 | Cincinnati, Ohio, Chicago, Ill., New York, N.Y., Coburg | 9.11.1882 / 5.9.1885 |
|---|---|----------------------|

Mozart, Wolfgang Amadeus**Rondo a-Moll [KV 511]***

| | | |
|---|------------------|-----------|
| 1 | Cincinnati, Ohio | 30.3.1883 |
|---|------------------|-----------|

Motette „Ave verum corpus“ KV 618

| | | |
|---|--------|------------|
| 1 | Lugano | 24.11.1938 |
|---|--------|------------|

Rubinstein, Anton**Melodie op. 3,1**

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Coburg | 5.9.1885 |
|---|--------|----------|

Saint-Saëns, Camille**Le rouet d'Omphale op. 31**

| | | |
|---|---------------|-----------|
| 1 | Halle (Saale) | 13.1.1914 |
|---|---------------|-----------|

Le rouet d'Omphale op. 31 (Fassung für Klavier vierhändig)

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 3 | Great Neck, N.Y., Bayside, N.Y. | 13.9.1893 / 5.10.1893 |
|---|---------------------------------|-----------------------|

H. H. Wetzler, Minna Wetzler (Kl)

**„Death dance“ [„Danse macabre“ op. 40]
(Fassung für Klavier vierhändig)**

| | | |
|---|---------------------------------|-----------------------|
| 3 | Great Neck, N.Y., Bayside, N.Y. | 13.9.1893 / 5.10.1893 |
|---|---------------------------------|-----------------------|

Scarlatti, Domenico**Allegro C-Dur**

| | | |
|---|-----------------|---------------------|
| 2 | Frankfurt a. M. | 1.7.1886 / 9.7.1886 |
|---|-----------------|---------------------|

Schubert, Franz**Moment musical**

| | | |
|---|----------------|-------------------------|
| 2 | Lübeck, Lugano | 27.11.1917 / 24.11.1938 |
|---|----------------|-------------------------|

Anm.: Lübeck, 27.11.1917: zusammen mit
Hannelore Ziegler (Tanz)**Schumann, Robert****Märsche (vierhändig)**

| | | |
|---|---------------|------------------|
| 1 | Chicago, Ill. | 13.5.1883 (Rez.) |
|---|---------------|------------------|

H. H. Wetzler, Minna Wetzler (Kl)

Polonaise

| | | |
|---|--------|----------|
| 1 | Coburg | 5.9.1885 |
|---|--------|----------|

Strauss, Johann**Morgenblätter op. 279**

| | | |
|---|--------|----------------------|
| 3 | Lübeck | 21.3.1916 / 5.4.1916 |
|---|--------|----------------------|

Weber, Carl Maria von**Aufforderung zum Tanze. Rondeau brillant
J 260 (Bearbeitung für Klavier vierhändig)**

| | | |
|---|---|----------------------|
| 7 | Cincinnati, Ohio, Chicago, Ill., New York, N.Y., New Haven, Conn., Baltimore, Md., Coburg | 30.3.1883 / 5.9.1885 |
|---|---|----------------------|

H. H. Wetzler, Minna Wetzler (Kl)

Wetzler, Hermann Hans**Variationen**

| | | |
|---|-----------------|-----------------------------|
| 3 | Frankfurt a. M. | 9.5.1887 / 22.5.1887 (Rez.) |
|---|-----------------|-----------------------------|

Anm.: Vgl. „12 Tonbilder in Form von Variationen“

„Summer morning in the forest“

| | | |
|---|-------------------|----------|
| 1 | Minneapolis Minn. | 1.5.1894 |
|---|-------------------|----------|

Anm.: Vgl. „Sommermorgen“ (Klar Kl)

Pagenduett aus Shakespeares „Wie es euch gefällt“ op. 7 (Fassung für Klavier)

| | | |
|---|------|----------------------|
| 2 | Köln | 28.1.1923 / 7.4.1923 |
|---|------|----------------------|

**Kremon. Impressionen einer Mainacht
(Klavier und Rezitation)**

| | | |
|---|------|-----------------------|
| 2 | Köln | 28.1.1923 / 28.1.1923 |
|---|------|-----------------------|

Anm.: Mit Lini Wetzler (Sprechst)

5. Aufführungen von Wetzlers Werken

Diese Zusammenstellung enthält sämtliche Aufführungen von Wetzlers Werken. Sofern Wetzler selbst mitgewirkt hat, ist er nicht genannt: in Bühnen-, Chor- und Orchesterwerken als Dirigent, in klavierbegleiteten Liedern, in Klavier- und Kammermusik als Pianist. Abweichende Besetzungen sind vermerkt. Der Klammervermerk „Rez.“ bedeutet: Datum der Rezension. In den Quellen nicht eindeutig genannte, aber aus dem Zusammenhang zu erschließende Daten sind mit einem Asterisk (*) versehen. Die Daten entstammen dem Nachlass, insbesondere der Sammlung der Programme und Rezensionen (CH-Zz, Mus NL 145: E) und der Briefe (CH-Zz, Mus NL 145: B).

Die allfällige Sprachfassung (deutsch oder englisch) entspricht dem Aufführungsland (Deutschland oder USA), Abweichungen sind gekennzeichnet. Kalenderdaten aus dem Bereich des Julianischen Kalenders sind auf den Gregorianischen Kalender umgerechnet.

Dramatische Musik

Bei den musikdramatischen Werken sind nur die namentlich belegten Vorstellungen aufgeführt. Für die jeweiligen Neuinszenierungen der *Baskischen Venus* muss, aus der Korrespondenz zu schließen, mit lediglich vier bis sechs Aufführungen gerechnet werden.

| | | |
|---|-------------|----------------------------|
| Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ | | |
| op. 7 | | |
| Lübeck | 17.3.1917 | |
| Lübeck | 18.3.1917 | |
| Lübeck | 22.3.1917 | |
| Lübeck | 30.3.1917 | |
| Lübeck | 7.4.1917 | |
| Lübeck | 8.4.1917 | |
| Lübeck | 21.4.1917 | |
| Karlsruhe | 17.9.1917 | |
| Weimar | 23.4.1918 | |
| Nürnberg | 15.7.1918 | George Washington Pittrich |
| Hamburg | 17.12.1918 | Horst Platen |
| Dessau | 9.2.1919 | Albert Bing |
| Oldenburg | 14.2.1919 | Hans Gaartz |
| Bremen | 20.12.1924 | |
| Essen | 20.6.1926 | * |
| Köln | 10.9.1927 | Hanns Avril |
| Köln | 12.9.1927 | Hanns Avril |
| Musik zu Franz Dülberg: „Schellenkönig Kaspar“ | | |
| Köln | 30.11.1919 | |
| Die Baskische Venus op. 14 | | |
| Leipzig | 18.11.1928 | Gustav Brecher |
| Leipzig | 8.2.1929 | Gustav Brecher |
| Leipzig | 23.2.1929 | Gustav Brecher |
| Leipzig | 3.4.1929 | Gustav Brecher |
| Leipzig | 22.4.1929 | Gustav Brecher |
| Duisburg | 2.–7.7.1929 | |
| Bremen | 15.9.1929 | Karl Dammer |
| Bremen | 13.12.1929 | Karl Dammer |

| | | |
|----------------|------------|--|
| Köln | 9.3.1930 | Elsa Foerster, Gerhard Hüsch (Ges), Herbert Anrath (VI), H. H. Wetzler (KI); Anm.: Auswahl |
| Köln | 11.3.1930 | Eugen Szenkar |
| Köln | 9.4.1930 | Wetzler springt für den beurlaubten Szenkar ein. |
| Köln | 27.4.1930 | |
| Köln | 8.5.1930 | * |
| Köln | 5.6.1930 | Eugen Szenkar |
| Lübeck | 21.11.1930 | Ludwig Leschetizky |
| Lübeck | 17.12.1930 | Ludwig Leschetizky |
| Basel | 1.11.1933 | H. H. Wetzler (KI) |
| Basel | 6.11.1933 | Anm.: Wetzler springt für den erkrankten Gottfried Becker ein. |
| Basel | 16.11.1933 | Gottfried Becker |
| New York, N.Y. | 8.5.1936 | Leon Barzin |
| New York, N.Y. | 30.4.1942 | Anm.: Konzertante Aufführung, H. H. Wetzler (KI) |

Chor

| | | |
|---|------------|--|
| While shepherds watched their flocks | | |
| New York, N.Y. | 25.12.1895 | Trinity Church |
| New York, N.Y. | 7.1.1900 | All Souls Church, Will C. Macfarlane (Ltg.) |
| Magnificat op. 16 | | |
| Salzburg | 2.8.1937 | Wiener Sängerknaben, Viktor Gomboz (Ltg.) |
| Basel | 29.9.1937 | Elise Meyer-Fischer (S), Jenny Deuber (VI), Adolf Hamm (Org), Damen des Basler Gesangsvereins, Hans Münch (Ltg.) |
| New York, N.Y. | 7.1938 | St. Cecelia Society* |
| Cincinnati, Ohio | 13.5.1939 | Helen Jepson (S), Emil Heerman (VI), Parvin Titus (Org), Kinderchor (600 Kinder), Alfred Hartzel (Ltg.) |
| Basel | 4.5.1940 | Ria Ginster (S), Jenny Deuber-Disler (VI), Fritz Morel (Org), Damen des Basler Gesangsvereins |
| New York, N.Y. | 7.4.1943 | Adelaide Ahrling (S), Michael Rosenker (VI), Gibner King (Org), H. H. Wetzler (KI), Saint Cecilia Club [FCh], Hugh Ross (Ltg.) |
| Tota pulchra es Maria | | |
| Camden, Me. | 11.7.1942 | Barbara Trozell (S), H. H. Wetzler (Org) |
| Nunc dimittis | | |
| Basel | 4.5.1940 | Wilhelm Tisch (B), Fritz Morel (Org), Bläser der Basler Orchester-Gesellschaft, Basler Liedertafel |
| Mihi autem nimis honorati | | |
| Chicago, Ill. | 2.2.1941 | Eugene Francis O'Malley (Ltg.) |
| Postula a me | | |
| Baltimore, Md. | 23.5.1941 | Peabody conservatory chorus, Ernest Lert (Ltg.) |
| Afferentur Regi | | |
| Newark, N.J. | 15.2.1942 | Elisabeth Rodman Voorhees Chapel Choir, John Earle Newton (Ltg.) |
| Newark, N.J. | 15.4.1942 | Elisabeth Rodman Voorhees Chapel Choir, John Earle Newton (Ltg.) |
| Benedixisti, Domine, terram tuam | | |
| New York, N.Y. | 4.4.1943 | Trinity Church |
| Tui sunt caeli | | |
| New York, N.Y. | 17.1.1943 | The Riverside Church |

Sologesang

Tondichtung „Christi Tod und Auferstehung“ und Schlusschor „Christus ist erstanden“

| | |
|------|-----------|
| Riga | 23.4.1911 |
|------|-----------|

The Fairye Queene op. 1

| | | |
|--------------------|------------|-----------------------------|
| New York, N.Y. | 12.1.1897 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 19.1.1897 | Heinrich Meyn |
| New York, N.Y. | 21.2.1898 | David Bispham, Henry Waller |
| Dover, N.J. | 14.5.1900 | David Bispham |
| Springfield, Mass. | 21.5.1900 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 6.1.1904 | David Bispham |
| Itzehoe | 12.9.1906 | Otilie Metzger-Froitzheim |
| Hamburg | 11.3.1907 | Otilie Metzger-Froitzheim |
| Berlin | 29.9.1912 | Hermann Gura, Albert Bing |
| Berlin | 17.4.1915 | Cornelis Bronsgeest* |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Erna Fiebiger |
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 10.1.1923 | Hannes Stöcker |

Fünf deutsche Lieder op. 2

An die Entfernte op. 2,1

| | | |
|----------------|------------|------------------------------|
| New York, N.Y. | 15.1.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | Milka Ternina |
| New York, N.Y. | 21.01.1902 | David Bispham, Victor Harris |
| New York, N.Y. | 27.2.1902 | Julian Walker |
| New York, N.Y. | 22.4.1902 | Elaine de Sellem |
| New York, N.Y. | 19.4.1904 | Tor Van Dyk, Carl Dienstbach |
| Hamburg | 11.3.1907 | Milla Kühnel |
| Altona | 18.3.1907 | Milla Kühnel |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Bernhard Bötzel |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Else Köppen |
| Köln | 28.4.1920 | Berta Grimm-Mittelmann |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |

Volkslied op. 2,3

| | | |
|----------------|-----------|------------------|
| New York, N.Y. | 27.2.1902 | Julian Walker |
| New York, N.Y. | 22.4.1902 | Elaine de Sellem |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |

Der Abend op. 2,4

| | | |
|----------------|------------|--------------------|
| New York, N.Y. | 15.1.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 22.4.1902 | Elaine de Sellem |
| Hamburg | 11.3.1907 | Robert vom Scheidt |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |

Beherzigung op. 2,5

| | | |
|----------------|------------|---------------|
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
|----------------|------------|---------------|

Four Scottish Ballads op. 3**Bannockburn op. 3,1**

| | | |
|-----------------------------------|------------|---|
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 27.2.1902 | Julian Walker |
| Hamburg | 11.3.1907 | Robert vom Scheidt |
| Riga | 22.2.1910 | Pitt Chatham |
| Halle (Saale) | 21.2.1915 | Viktor Erik van Horst |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Bernhard Bötel |
| Lübeck | 9.2.1918 | Victor Mossi |
| Lübeck | 25.5.1918 | Viktor Mossi, Friedrich Reisch (Anm.: Umtextiert zu „Vor der Schlacht“) |
| Köln | 28.4.1920 | Tillmann Liszewsky |
| Köln | 10.1.1923 | Hannes Stöcker |
| Köln | 15.10.1927 | Hannes Stöcker |
| Köln | 20.11.1927 | Hannes Stöcker |
| Köln | 11.3.1928 | Hannes Stöcker, Schmidting |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Roy Henderson |

Killiecrankie op. 3,2

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------|
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| London | 9.7.1901 | David Bispham, Henry Bird |
| New York, N.Y. | 16.2.1902 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 27.2.1902 | Julian Walker |
| New York, N.Y. | 11.2.1904 | David Bispham, Harold O. Smith |
| New York, N.Y. | 7.11.1907 | David Bispham, Harold O. Smith |
| Riga | 22.2.1910 | Pitt Chatham |
| New York, N.Y. * | 20.4.1911 | David Bispham, Harry M. Gilbert |
| New York, N.Y. | 29.10.1911 | David Bispham, Harry M. Gilbert |
| New York, N.Y. | 6.2.1913 | David Bispham, Harry M. Gilbert |
| Lübeck | 9.2.1918 | Victor Mossi |
| Köln | 28.4.1920 | Tillmann Liszewsky |
| Köln | 10.1.1923 | Hannes Stöcker |
| Köln | 15.10.1927 | Hannes Stöcker |
| Köln | 20.11.1927 | Hannes Stöcker |
| Köln | 11.3.1928 | Hannes Stöcker, Schmidting |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Roy Henderson |

When I sleep I dream / Liebesklage op. 3,3

| | | |
|-----------------------------------|------------|--------------------------------------|
| New York, N.Y. | 3.12.1900 | Marguerite Hall |
| New York, N.Y. | 15.1.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 22.4.1902 | Elaine de Sellem |
| Hamburg | 11.3.1907 | Robert vom Scheidt |
| Riga | 22.2.1910 | Pitt Chatham |
| Lübeck | 9.2.1918 | Margarete Bergau |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Else Köppen |
| Köln | 28.4.1920 | Berta Grimm-Mittelmann |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 10.1.1923 | Hannes Stöcker |
| Berlin | 1.2.1926 | Jenny Sonnenberg, Ernst Victor Wolff |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Roy Henderson |

The joyful widower / Der vergnügte Witwer op. 3,4

| | | |
|----------------|------------|---|
| New York, N.Y. | 15.1.1901 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
| Lübeck | 9.2.1918 | Victor Mossi |
| Köln | 28.4.1920 | Tillmann Liszewsky |
| Köln | 10.1.1923 | Hannes Stöcker |
| New York, N.Y. | 25.10.1936 | John Charles Thomas, Charroll Hollister |

| | | |
|-----------------------------------|------------|-------------------------------------|
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Desider Kovacs oder Erika Frauscher |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Roy Henderson |

Zwölf Kinderlieder op. 4**[Auswahl]**

| | | |
|----------------|------------|---------------|
| New York, N.Y. | 26.03.1901 | David Bispham |
|----------------|------------|---------------|

[Auswahl]

| | | |
|---------|-----------|---------------------------|
| Hamburg | 11.3.1907 | Otilie Metzger-Froitzheim |
|---------|-----------|---------------------------|

[Auswahl]

| | | |
|--------|-----------|--------------|
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
|--------|-----------|--------------|

Wanderlied op. 4,1

| | | |
|-----------|------------|----------------------------------|
| Karlsruhe | 14.11.1920 | Edith Pott-Sajitz, Goerg Hofmann |
|-----------|------------|----------------------------------|

Wiegenliedchen op. 4,3

| | | |
|--------|----------|---------------------------|
| London | 9.7.1901 | David Bispham, Henry Bird |
|--------|----------|---------------------------|

Wenn's Kind verdriesslich ist op. 4,12

| | | |
|----------------|-----------|-----------------|
| New York, N.Y. | 3.12.1900 | Marguerite Hall |
|----------------|-----------|-----------------|

Two German Volkslieder op. 5**Des Jahres Freuden op. 5,1**

| | | |
|----------------|-----------|---------------|
| New York, N.Y. | 6.1.1904 | David Bispham |
| Hamburg | 11.3.1907 | Milla Kühnel |

Ein Kuss von rotem Munde op. 5,2

| | | |
|----------------|------------|--------------------------------|
| New York, N.Y. | 21.11.1903 | Susan Metcalfe |
| New York, N.Y. | 6.1.1904 | David Bispham |
| New York, N.Y. | 4.3.1904 | „Mrs. Ludwig Marum“ |
| Hamburg | 11.3.1907 | Milla Kühnel |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Bernhard Bötzel |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |
| Lübeck | 25.5.1918 | Viktor Mossi, Friedrich Reisch |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Else Köppen |
| Köln | 18.12.1919 | Julius Lenz |
| Köln | 3.2.1920 | Julius Lenz |
| Köln | 28.4.1920 | Berta Grimm-Mittelman |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |

Fünf Lieder op. 6**Abschied op. 6,1**

| | | |
|---------------|------------|---|
| Itzehoe | 12.9.1906 | Otilie Metzger-Froitzheim |
| Hamburg | 13.10.1906 | Robert vom Scheidt* |
| Hamburg | 11.3.1907 | Otilie Metzger-Froitzheim |
| Elberfeld | 13.3.1909 | Else Hache |
| Riga | 22.2.1910 | Eva Lissmann |
| Riga | 29.11.1911 | Marcella Sembrich, Frank la Forge |
| Riga | 1.12.1911 | Marcella Sembrich, Frank la Forge |
| Halle (Saale) | 31.3.1914 | Doreluse Meiling, Karl Alwin |
| Halle (Saale) | 3.12.1914 | Charlotte Rohde-Stahlbaum |
| Halle (Saale) | 21.2.1915 | Alice von Boer-Gruselli |
| Halle (Saale) | 4.3.1915 | Alice von Boer-Gruselli |
| Halle (Saale) | 16.3.1915 | Alice von Boer-Gruselli |
| Lübeck | 21.3.1916 | Elisabeth von Pfander |
| Lübeck | 5.4.1916 | Elisabeth von Pfander |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Hamburg | 21.10.1919 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |

| | | |
|----------------------------------|------------|---|
| Köln | 18.12.1919 | Julius Lenz |
| Köln | 3.2.1920 | Julius Lenz |
| Berlin | 17.2.1920 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Köln | 31.10.1920 | Paul Ferd. Böhle, Josef Kluck jun. |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 17.9.1922 | Eric Morgan (Orchesterfassung) |
| Köln | 12.11.1922 | Amalie Merz-Tunner |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Hamburg | 22.9.1925 | Dusolina Giannini, Michael Raucheisen |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 24.11.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 5.12.1927 | Hans Wrana, Margarete Benda |
| Köln | 15.12.1927 | Mia Neusitzer-Thoennissen |
| Berlin | 24.1.1928 | Mia Neusitzer-Thoennissen, Georg Schumann |
| Köln | 18.3.1928 | Gisela Kraack-Derpsch, Ella Conrad |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| London | 14.10.1938 | Elisabeth Schumann, George Reeves |
| New York, N.Y. | 13.11.1938 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| Montreal | 28.1.1943 | Rose Dirman, Donald Comrie |

**Deiner hellen Stimme fröhlicher Klang
op. 6,2**

| | | |
|----------------------------------|------------|---|
| Hamburg | 11.3.1907 | Milla Kühnel |
| Altona | 18.3.1907 | Milla Kühnel |
| Elberfeld | 13.3.1909 | Else Hache |
| Riga | 22.2.1910 | Eva Lissmann |
| Riga | 29.11.1911 | Marcella Sembrich, Frank la Forge |
| Riga | 1.12.1911 | Marcella Sembrich, Frank la Forge |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Erna Fiebigier |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Hamburg | 21.10.1919 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Berlin | 17.2.1920 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 12.11.1922 | Amalie Merz-Tunner |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Köln | 15.12.1927 | Mia Neusitzer-Thoennissen |
| Berlin | 24.1.1928 | Mia Neusitzer-Thoennissen, Georg Schumann |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| London | 14.10.1938 | Elisabeth Schumann, George Reeves |
| New York, N.Y. | 13.11.1938 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| Cleveland, Ohio | 17.1.1939 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| Rockport, Me. | 12.9.1941 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| Montreal | 28.1.1943 | Rose Dirman, Donald Comrie |

Die Sonne sank op. 6,3

| | | |
|-----------|------------|-----------------------------------|
| Hamburg | 11.3.1907 | Ottile Metzger-Froitzheim |
| Riga | 22.2.1910 | Eva Lissmann |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Altona | 17.3.1919 | Martha Helling, Margarethe Büsing |
| Lübeck | 9.4.1919 | Martha Helling |

| | | |
|------------------------|------------|---|
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Köln | 5.12.1927 | Hans Wrana, Margarete Benda |
| Köln | 17.10.1928 | Ilse Moeller-Gerlach, Felix Hupka |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| New York, N.Y. | 25.10.1936 | John Charles Thomas, Charroll Hollister |
| Cleveland, Ohio | 8.10.1940 | Irene Beamer, Frieda Schumacher |

November op. 6,4

| | | |
|-------------|------------|---------------------------|
| Hamburg | 11.3.1907 | Otilie Metzger-Froitzheim |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |

Beherzigung op. 6,5

| | | |
|----------------------------------|-----------------|---|
| Hamburg | 11.3.1907 | Robert vom Scheidt |
| Elberfeld | 13.3.1909 | Else Hache |
| Riga | 22.2.1910 | Eva Lissmann |
| Halle (Saale) | 31.3.1914 | Doreluise Meiling, Karl Alwin |
| Halle (Saale) | 3.12.1914 | Charlotte Rohde-Stahlbaum |
| Halle (Saale) | 5.5.1915 | Erna Fiebiger |
| Lübeck | 21.3.1916 | Elisabeth von Pfander |
| Lübeck | 29.3.1916 | Elisabeth von Pfander |
| Lübeck | 5.4.1916 | Elisabeth von Pfander |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 22.3.1919 | Lisa Seiler |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Hamburg | 21.10.1919 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Berlin | 17.2.1920 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 12.11.1922 | Amalie Merz-Tunner |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 24.11.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 15.12.1927 | Mia Neusitzer-Thoenissen |
| Berlin | 24.1.1928 | Mia Neusitzer-Thoenissen, Georg Schumann |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Dresden | 2.2.1932 (Rez.) | Edith Sajitz, Bernhard Seidmann |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |

Pagenduet aus der Musik zu Shakespeares**„Wie es Euch gefällt“ op. 7**

| | | |
|-------------|------------|--------------------------------------|
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz, Margarete Bergau |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz, Margarethe Bergau |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz, Else Köppen |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz, Berta Grimm-Mittelmann |
| Köln | 26.6.1920 | Hildegard Cichorius, Paula Blöcker |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz, Käthe Schugt |
| Köln | 17.4.1921 | Hildegard Cichorius, Paula Blöcker |

| | | |
|-----------|------------|---|
| Wiesbaden | 28.11.1921 | Dagmar Diesen, Anna-Marie Sturm, Franz Mannstaedt |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann, Dora Prätorius-Nodnagel |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch, Wally Strauss |

Fünf Gedichte von Robert Burns op. 8

Eppie Mac Nab op. 8,1

| | | |
|-----------------------------------|------------|--------------------------------------|
| Hamburg | 11.3.1907 | Ottilie Metzger-Froitzheim |
| Riga | 22.2.1910 | Pitt Chatham |
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Rhens a. Rhein | 29.7.1922 | Hannes Stöcker, Joseph Herbert |
| Köln | 17.9.1922 | Eric Morgan (Orchesterfassung) |
| Köln | 3.10.1922 | Hannes Stöcker, Helene Heiderich |
| Köln | 22.11.1922 | Eduard Erhard |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Falkenstein/Vogtl. | 14.10.1925 | Elise Meyer-Fischer, Hr. Kreßner |
| Berlin | 1.2.1926 | Jenny Sonnenberg, Ernst Victor Wolff |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 24.11.1927 | Henny Trundt |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Mailand | 24.9.1932 | Elisabeth Rethberg* |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| Bern | 14.5.1935 | Erika Frauscher |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie |
| Cleveland, Ohio | 8.10.1940 | Irene Beamer, Frieda Schumacher |
| Massillon, Ohio | 9.10.1940 | Irene Beamer, Caroline Boyd |
| New York, N.Y. | 3.1.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Oakland, Calif. | 14.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| San Francisco, Calif. | 16.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Santa Ana, Calif. | 22.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Sacramento, Calif. | 26.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| O.O. | 2.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| O.O. | 13.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Toronto | 28.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Montreal | 31.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Columbus, Ohio | 4.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Chicago, Ill. | 6.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Newark, N.Y. | 14.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| White Plains, N.Y. | 18.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

Hochländisches Wiegenlied / Hee balou op. 8,2

| | | |
|--------------------|------------|----------------------------------|
| Lübeck | 9.2.1918 | Margarethe Bergau |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 22.3.1919 | Lisa Seiler |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Falkenstein/Vogtl. | 14.10.1925 | Elise Meyer-Fischer, Hr. Kreßner |

| | | |
|-----------------------------------|------------|-----------------------------------|
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 17.10.1928 | Ilse Moeller-Gerlach, Felix Hupka |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Mailand | 24.9.1932 | Elisabeth Rethberg* |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

Musst es probieren / Jamie, come try me!**op. 8,3**

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------------|
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Altona | 17.3.1919 | Martha Helling, Margarethe Büsing |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 14.11.1920 | Edith Pott-Sajitz, Goerg Hofmann |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Köln | 17.4.1921 | Hildegard Cichorius, Else Müschenborn |
| Neustadt a. d. Haardt | 26.4.1921 | Edith Pott-Sajitz, August Wagner |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Rhens a. Rhein | 29.7.1922 | Helene Heiderich, Joseph Herbert |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Mailand | 24.9.1932 | Elisabeth Rethberg* |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie |
| London | 14.10.1938 | Elisabeth Schumann, George Reeves |
| New York, N.Y. | 13.11.1938 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| Cleveland, Ohio | 17.1.1939 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| New York, N.Y. | 29.1.1939 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| New York, N.Y. | 12.3.1940 | Elisabeth Rethberg, Walter Golde |
| Cleveland, Ohio | 8.10.1940 | Irene Beamer, Frieda Schumacher |
| Massillon, Ohio | 9.10.1940 | Irene Beamer, Caroline Boyd |
| Rockport, Me. | 12.9.1941 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| New York, N.Y. | 12.3.1942 | Elisabeth Rethberg, Walter Golde |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

Der staubige Müller / The dusty miller**op. 8,4**

| | | |
|-----------------------|------------|--------------------------------------|
| New York, N.Y. | 15.1.1901 | David Bispham |
| London | 9.7.1901 | David Bispham, Henry Bird |
| New York, N.Y. | 21.01.1902 | David Bispham, Victor Harris |
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 14.11.1920 | Edith Pott-Sajitz, Goerg Hofmann |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Neustadt a. d. Haardt | 26.4.1921 | Edith Pott-Sajitz, August Wagner |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Rhens a. Rhein | 29.7.1922 | Helene Heiderich, Joseph Herbert |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Falkenstein/Vogtl. | 14.10.1925 | Elise Meyer-Fischer, Hr. Kreßner |
| Köln | 23.11.1925 | Klara Speyer-Kaufmann, Hans Morschel |
| Berlin | 1.2.1926 | Jenny Sonnenberg, Ernst Victor Wolff |
| Köln | 17.10.1928 | Ilse Moeller-Gerlach, Felix Hupka |

| | | |
|-----------------------------------|------------|-----------------------------------|
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Mailand | 24.9.1932 | Elisabeth Rethberg* |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie |
| London | 14.10.1938 | Elisabeth Schumann, George Reeves |
| New York, N.Y. | 13.11.1938 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| New York, N.Y. | 29.1.1939 | Elisabeth Schumann, Leo Rosenek |
| New York, N.Y. | 12.3.1940 | Elisabeth Rethberg, Walter Golde |
| Cleveland, Ohio | 8.10.1940 | Irene Beamer, Frieda Schumacher |
| Massillon, Ohio | 9.10.1940 | Irene Beamer, Caroline Boyd |
| New York, N.Y. | 3.1.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Oakland, Calif. | 14.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| San Francisco, Calif. | 16.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Santa Ana, Calif. | 22.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Sacramento, Calif. | 26.2.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| O.O. | 2.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| O.O. | 13.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Toronto | 28.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Montreal | 31.3.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Columbus, Ohio | 4.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Chicago, Ill. | 6.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| Newark, N.J. | 14.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| White Plains, N.Y. | 18.4.1941 | Marian Anderson, Franz Rupp |
| New York, N.Y. | 12.3.1942 | Elisabeth Rethberg, Walter Golde |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

**Kriegerisches Spottlied / Cock up you beaver
op. 8,5**

| | | |
|----------------------------------|------------|--------------------------------------|
| Hamburg | 11.3.1907 | Robert vom Scheidt (engl.) |
| Köln | 28.4.1920 | Tillmann Litzewsky |
| Rhens a. Rhein | 29.7.1922 | Hannes Stöcker, Joseph Herbert |
| Köln | 3.10.1922 | Hannes Stöcker, Helene Heiderich |
| Köln | 22.11.1922 | Eduard Erhard |
| Falkenstein/Vogtl. | 14.10.1925 | Elise Meyer-Fischer, Hr. Kreßner |
| Köln | 23.11.1925 | Klara Speyer-Kaufmann, Hans Morschel |
| Köln | 15.10.1927 | Hannes Stöcker |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

Lied aus Otto Anthes: „König Grisehaar“

| | | |
|-------------|------------|---|
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz, Margarete Bergau |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz, Margarethe Bergau |
| Lübeck | 14.11.1918 | Annemarie Gander, Inge Sarauw |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz, Else Köppen |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz, Berta Grimm-Mittelmann |
| Köln | 26.6.1920 | Hildegard Cichorius, Paula Blöcker |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz, Käthe Schugt |
| Köln | 17.4.1921 | Hildegard Cichorius, Paula Blöcker |
| Wiesbaden | 28.11.1921 | Dagmar Diesen, Anna-Marie Sturm, Franz Mannstaedt |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann, Dora Prätorius-Nodnagel |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch, Wally Strauss |

**Zwei Gedichte von Michelangelo
op. 9**

**Sonett von Michelangelo („Mit deinen
schönen Augen“) op. 9,1**

| | | |
|-----------|------------|---|
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Hamburg | 21.10.1919 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |

| | | |
|----------------------------------|-------------|---|
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Frankfurt a. M. | 11.1919 ca. | Alice Kassel, Karl Kremer |
| Köln | 18.12.1919 | Julius Lenz |
| Köln | 3.2.1920 | Julius Lenz |
| Berlin | 17.2.1920 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 8.10.1922 | Walter Sommermeyer |
| Hamburg | 22.1.1924 | Walter Sommermeyer, Max Krohn |
| Warburg | 8.1.1925 | Wally Strauss |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 24.11.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 5.12.1927 | Hans Wrana, Margarete Benda |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| München, Rundfunk | 7.1932 | Margot Leander |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |

Madrigal von Michelangelo („Ob's auch sehr kostbar“) op. 9,2

| | | |
|----------------------------------|-------------|---|
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Halle (Saale) | 16.3.1915 | Alice von Boer |
| Lübeck | 9.2.1918 | Richard Schubert |
| Lübeck | 12.5.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Hamburg | 21.10.1919 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Frankfurt a. M. | 11.1919 ca. | Alice Kassel, Karl Kremer |
| Berlin | 17.2.1920 | Käte Neugebauer-Ravoth, Wilhelm Ammermann |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 17.9.1922 | Eric Morgan (Orchesterfassung) |
| Köln | 8.10.1922 | Walter Sommermeyer |
| Hamburg | 22.1.1924 | Walter Sommermeyer, Max Krohn |
| Warburg | 8.1.1925 | Wally Strauss |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 24.11.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 5.12.1927 | Hans Wrana, Margarete Benda |
| Köln | 15.12.1927 | Mia Neusitzer-Thoennissen |
| Berlin | 24.1.1928 | Mia Neusitzer-Thoennissen, Georg Schumann |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |

Fünf Lieder op. 11

Spinnlied op. 11,1

| | | |
|----------------------------------|------------|---------------------------------------|
| Lübeck | 9.2.1918 | Edith Sajitz |
| Lübeck | 15.5.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 12.11.1922 | Amalie Merz-Tunner |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Hamburg | 22.9.1925 | Dusolina Giannini, Michael Raucheisen |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |

Vom Lago d'Orta op. 11,2

| | | |
|----------------------------------|------------|-----------------------------------|
| Lübeck | 9.2.1918 | Margarete Bergau |
| Lübeck | 12.5.1918 | Margarethe Bergau |
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Altona | 17.3.1919 | Martha Helling, Margarethe Büsing |
| Lübeck | 9.4.1919 | Martha Helling |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Berta Grimm-Mittelmann |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 5.12.1927 | Hans Wrana, Margarete Benda |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Erika Frauscher, Gottfried Becker |

Madrigal op. 11,3

| | | |
|------------------------|------------|-------------------------------|
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Köln | 8.10.1922 | Walter Sommermeyer |
| Hamburg | 22.1.1924 | Walter Sommermeyer, Max Krohn |
| Warburg | 8.1.1925 | Gisela Derpsch |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |

Blaue Stunde op. 11,4

| | | |
|-------------|------------|---|
| Karlsruhe | 16.9.1918 | Edith Sajitz |
| Berlin | 21.10.1918 | Edith Sajitz |
| Karlsruhe | 21.10.1919 | Edith Sajitz |
| Köln | 28.4.1920 | Edith Sajitz |
| Saarbrücken | 5.12.1920 | Edith Sajitz |
| Darmstadt | 10.5.1922 | Gertrud Fehrmann |
| Warburg | 8.1.1925 | Wally Strauss |
| Köln | 15.12.1927 | Mia Neusitzer-Thoennissen |
| Berlin | 24.1.1928 | Mia Neusitzer-Thoennissen, Georg Schumann |

Hoch steht die Sonne op. 11,5

| | | |
|------------------------|------------|--------------------|
| Köln | 12.11.1922 | Amalie Merz-Tunner |
| Warburg | 8.1.1925 | Wally Strauss |
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Aachen | 20.9.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |

Arietta „Paris“ aus der Oper „Die baskische Venus“ op. 14 (Fassung mit Klavier)

| | | |
|----------------------------------|------------|-----------------|
| Mannheim | 16.10.1931 | Adelheid Holz |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.2.1933 | Erika Frauscher |
| Bern | 14.5.1935 | Erika Frauscher |

Schlummerlied

| | | |
|------------------------|------------|---------------|
| Köln | 27.3.1927 | Henny Trundt |
| Köln | 14.11.1931 | Adelheid Holz |
| Sender Leipzig Dresden | 15.3.1932 | Adelheid Holz |

Vier schottische Duette op. 17**My luv is like a red, red nose op. 17,1**

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------|
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher, Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie, Roy Henderson |

The deil cam fiddlin thro' the town op. 17,2

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------|
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher, Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie, Roy Henderson |

The birks of Aberfeldy op. 17,3

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------|
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher, Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie, Roy Henderson |

Wha is that at my bower-door? op. 17,4

| | | |
|-----------------------------------|------------|---------------------------------|
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | Erika Frauscher, Desider Kovacs |
| Englischer Radiosender „Regional“ | 29.11.1937 | Noël Eadie, Roy Henderson |

**Gregorian hymn to Saint Cecilia
[„Offertorium St. Caecilia“]***

| | | |
|-------------|-----------|--------------------------------------|
| Camden, Me. | 11.7.1942 | Barbara Trozell, H. H. Wetzler (Org) |
|-------------|-----------|--------------------------------------|

Tota pulchra es Maria

| | | |
|-------------|-----------|--------------------------------------|
| Camden, Me. | 11.7.1942 | Barbara Trozell, H. H. Wetzler (Org) |
|-------------|-----------|--------------------------------------|

Orchester**Sinfonie in Es**

| | | |
|-----------------|-----------|---|
| Frankfurt a. M. | 28.2.1892 | (Anm.: Hoch'sches Konservatorium) |
| Frankfurt a. M. | 29.2.1892 | (Anm.: Hoch'sches Konservatorium) |
| Chicago, Ill. | 4.8.1893 | Theodore Thomas; Anm.: „World's Columbian Exposition“ |

**Engelskonzert. Tondichtung, nach einem
Gemälde von Hans Thoma**

| | | |
|----------------|-----------|--|
| New York, N.Y. | 29.9.1895 | William Smedley*; Anm.: All Angels' Church |
| Newport, R.I. | 15.8.1897 | Anm.: Privataufführung |
| New York, N.Y. | 19.1.1901 | Frank Damrosch |

**Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch
gefällt“ op. 7**

| | | |
|--------------|----------------------|--|
| Essen | 9.11.1917 | Städtisches Orchester zu Essen, Max Fiedler |
| Kassel | 7.12.1917 | Königliche Kapelle Kassel, Robert Laugs |
| Hamburg | 7.1.1918 | Verstärktes Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde, Siegmund von Hausegger |
| Schwerin | 14.1.1918 | Orchester des Grossherzoglichen Hoftheaters Schwerin, Willibald Kaehler |
| Berlin | 14.2.1918 | Berliner Philharmonisches Orchester, Robert Laugs |
| Düsseldorf | 5.10.1918 | Städtisches Orchester Düsseldorf (verstärkt), Karl Panzner |
| Leipzig | 10.10.1918 | Gewandhaus-Orchester Leipzig, Arthur Nikisch |
| Berlin | 18.10.1918 (mittags) | Königliche Kapelle (Kapelle des Königlichen Opernhauses), Richard Strauss |
| Berlin | 18.10.1918 (abends) | Königliche Kapelle (Kapelle des Königlichen Opernhauses), Richard Strauss |
| Dresden | 19.11.1918* | Königlich-sächsische musikalische Kapelle Dresden, Fritz Reiner |
| Breslau | 6.11.1918 | Breslauer Orchesterverein, Georg Dohrn |
| Elberfeld | 4.12.1918* | Städtisches Orchester Elberfeld, Ewald Strässer |
| Magdeburg | 10.12.1918* | Orchester des Stadttheaters Magdeburg, Walter Rabl |
| Dessau | 6.1.1919 | Kapelle des Herzoglichen Hoftheaters |
| Braunschweig | 1.2.1919 | Landestheaterkapelle Braunschweig, Karl Pohlig |

| | | |
|-----------------------|-------------------|---|
| Dortmund | 4.2.1919* | Philharmonisches Orchester Dortmund, Georg Hüttner |
| München-Gladbach | 2.1919 | Hans Gelbke |
| Berlin | 3.2.1919 | Berliner Philharmonisches Orchester, Arthur Nikisch |
| Dortmund | 5.3.1919* | Orchester des Stadttheaters Dortmund, Ewald Lindemann |
| Bernburg | 4.3.1919 | Herzogliche Hofkapelle Dessau, Albert Bing |
| Köln | 11.3.1919 | Gürzenich-Orchester Köln, Hermann Abendroth |
| Hamburg | 8.5.1919 | Berliner Philharmonisches Orchester, Arthur Nikisch |
| Osnabrück | 16.5.1919 | Gustav Erhardt |
| Stettin | 20.6.1919 | Berliner Philharmonisches Orchester, Arthur Nikisch |
| Köln | 5.7.1919 | Städtisches Orchester Köln |
| Magdeburg | 18.9.1919* | Orchester des Stadttheaters, Walter Rabl |
| Baden-Baden | 18.9.1919 | Städtisches Orchester Baden-Baden (verstärkt), Arthur Nikisch |
| Mainz | 11.1919 | Städtisches Orchester Mainz, Albert Gorter |
| München | 15.11.1919 (Rez.) | Orchester des Münchener Konzertvereins, Hans Pfitzner |
| Köln | 27.11.1919 | Städtisches Orchester Köln, Fritz Diedrich |
| Frankfurt a. M. | 28.11.1919 | Orchester der Frankfurter Oper, Ludwig Rottenberg |
| Heidelberg | 12.1.1920 | Städtisches Orchester Heidelberg |
| Winterthur | 28.1.1920 | Stadtorchester Winterthur, Ernst Radecke |
| Nürnberg | 7.5.1920 Rez. | Philharmonischer Verein, August Scharrer |
| Bad Nauheim | 24.7.1920 | Staatliches Kurchorchester, Hans Winderstein |
| Meiningen | 30.11.1920 | Meiningener Musikverein (ehem. Hofkapelle), Peter Schmitz |
| Darmstadt | 12.1920 ca. | Landestheater-Orchester, Michael Balling |
| Frankfurt a. M. | 7.2.1921 | Frankfurter Symphonie-Orchester, Hans Winderstein |
| Duisburg | 19.2.1921 | Städtisches Orchester Duisburg, Walther Josephsohn |
| Duisburg | 20.2.1921 | Städtisches Orchester Duisburg, Walther Josephsohn |
| Freiburg | 21.3.1921 | Städtisches Orchester Freiburg, Richard Fried |
| Bonn | 23.3.1921 | Städtisches Orchester Bonn, Heinrich Sauer |
| Baden-Baden | 20.4.1921 | Städtisches Orchester Baden-Baden, Paul Hein |
| Turin | 6.1921 | Arthur Nikisch |
| San Francisco, Calif. | 11.11.1921 | San Francisco Symphony Orchestra, Alfred Hertz |
| San Francisco, Calif. | 13.11.1921 | San Francisco Symphony Orchestra, Alfred Hertz |
| Amsterdam | 20.11.1921 | Concertgebouw-Orchester, Willem Mengelberg |
| Hildburgshausen | 28.11.1921 | Meiningener Musikverein (ehem. Hofkapelle) |
| Kopenhagen | [1921] | * |
| Südamerika | [1921] | Arthur Nikisch |
| Zürich | [1921] | Volkmar Andreae |
| Barmen | 9.1.1922 | Vereinigte Orchester, Alfred Höhne |
| Karlsruhe | 27.1.1922 | Orchester des Badischen Landestheaters Karlsruhe |
| Pforzheim | 5.10.1922 | Orchester des Landestheaters Karlsruhe |
| Dortmund | 19.10.1922 | Städtisches Orchester, Wilhelm Sieben |
| Detroit, Mich. | 25.11.1922 | Detroit Symphony Orchestra, Ossip Gabrilowitsch |
| New York, N.Y. | 16.2.1923 | Philharmonic Society, Willem Mengelberg |
| New York, N.Y. | 25.2.1923 | Philharmonic Society, Willem Mengelberg |
| Cincinnati, Ohio | 7.12.1923 | Cincinnati Symphony Orchestra, Fritz Reiner |
| Berlin | 8.12.1923 | Berliner Philharmonisches Orchester |
| Nürnberg | 4.3.1925 (Rez.) | August Scharrer |
| Edinburgh | 16.11.1925 | Scottish Orchestra, Hermann Abendroth |
| Edinburgh | 17.11.1925 | Scottish Orchestra, Hermann Abendroth |
| Danzig | 9.11.1926 | Stadttheater-Orchester Danzig, Cornelius Kun |
| Wien | 14.11.1926 | Wiener Philharmoniker, Felix Weingartner |
| Hamburg | 3.12.1926 (Rez.) | |
| Mannheim | 27.10.1927 | Nationaltheaterorchester Mannheim |
| München | 28.11.1927 | Musikalische Akademie e. V. (vorm. Königl. Hoforchester), Hans Knappertsbusch |

| | | |
|--|--------------------|--|
| Liverpool | 24.1.1928 | Liverpool Philharmonic Society, Hermann Abendroth |
| Bad Nauheim | 16.7.1928 | Staatliches Kurchorchester, Hermann Abendroth |
| Bremerhaven | 1.11.1928 | Otto Albert |
| Zeitz | 30.11.1928 | Städtisches Orchester Zeitz, Karl Köhler |
| Breslau | 10.7.1929 | Schlesische Philharmonie, Hermann Behr |
| Ludwigshafen | 9.1.1930 | Pfalzorchester |
| WDR | 13.4.1930 | Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Wilhelm Buschkötter |
| Bournemouth – Radioübertragung | 28.4.1938 | The Bournemouth Municipal Orchestra |
| Zürich (Landessender Beromünster) | 30.3.1939 | Radio-Orchester |
| Pittsburgh, Pa. | 7.3.1941 | Pittsburgh Symphony Orchestra, Fritz Reiner |
| Pittsburgh, Pa. | 9.3.1941 | Pittsburgh Symphony Orchestra, Fritz Reiner |
| New York, N.Y. | 4.7.1941 | New York City Symphony Orchestra |
| New York, N.Y. | 6.7.1941 (mittags) | New York City Symphony Orchestra |
| New York, N.Y. | 6.7.1941 (abends) | New York City Symphony Orchestra |
| New York, N.Y. | 14.2.1943 | New York City WPA Symphony Orchestra, Emerson Buckley |
| Symphonische Phantasie op. 10 | | |
| Köln | 10.10.1922 | Gürzenich-Orchester |
| Berlin | 27.10.1922 | Staatskapelle Berlin, Hermann Abendroth |
| Essen | 29.10.1922 | Essener Musikverein, Max Fiedler |
| Köln | 12.11.1922 | „Deutsches Theatre“, „Special Orchestra (69 Instrumentalists)“ |
| Köln | 20.11.1922 | Oldenburger Landesorchester |
| Düsseldorf | 1.12.1922 | Städtisches Orchester Düsseldorf, Karl Panzner |
| Braunschweig | 8.1.1923 | Landestheaterkapelle Braunschweig, Carl Pohlitz |
| Wiesbaden | 12.2.1923 | Städtisches Kurchorchester Wiesbaden |
| Suite aus der Musik zu Shakespeares „Wie es Euch gefällt“ op. 7 | | |
| Köln | 16.11.1920 | Städtisches Orchester Köln |
| Köln | 30.5.1922 | Städtisches Orchester Köln, Heinrich Anders |
| Köln | 23.7.1922 | Orchester des Kölner Stadttheaters |
| New York, N.Y. | 13.12.1925 | The Society of the Friends of Music, Arthur Bodansky |
| New York, N.Y. | 13.12.1926 | The society of the friends of music, Artur Bodanzky |
| Köln-Langenberg | 31.10.[1930]* | Funk-Orchester, Otto Julius Kühn |
| Südwestdeutschen Rundfunk* | 31.1.[1931]* | Leo Eysoldt |
| Norddeutscher Rundfunk Hamburg | 1.6.1932 | Hamburger Philharmonie, José Eibenschütz |
| Landessender Monte Ceneri | 21.3.1937 | Orchestra della Radio |
| St. Moritz | 6.8.1938 | |
| St. Moritz | 13.8.1938 | |
| Visionen op. 12 | | |
| Köln | 20.11.1923 | Gürzenich-Orchester Köln |
| Essen | 4.1.1924 | Städtisches Orchester zu Essen |
| Berlin | 10.1.1924 | Berliner Philharmonisches Orchester |
| Münster | 24.10.1924 | Städtisches Orchester Münster |
| Hagen | 1.11.1924 | Hans Weisbach |
| Lübeck | 2.11.1924 | Städtisches Orchester Lübeck |
| Lübeck | 3.11.1924 | Städtisches Orchester Lübeck |
| Duisburg | 8.11.1924 | Städtisches Orchester Duisburg |
| Duisburg | 9.11.1924 | Städtisches Orchester Duisburg |
| Köln | 16.12.1924 | Städtisches Orchester Köln |
| Kassel | 9.1.1925 | |
| Bremen | 13.1.1925 | Philharmonische Gesellschaft Bremen, Ernst Wendel |
| Frankfurt a. M. | 19.1.1925 | Ernst Wendel |
| Leipzig | 29.1.1925 | Gewandhausorchester Leipzig, Ernst Wendel |
| Detroit, Mich. | 19.2.1925 | Detroit Symphony Orchestra |
| Detroit, Mich. | 20.2.1925 | Detroit Symphony Orchestra |
| Chicago, Ill. | 27.2.1925 | Chicago Symphony Orchestra |
| Wiesbaden | 27.2.1925 | Carl Schuricht |
| Chicago, Ill. | 28.2.1925 | Chicago Symphony Orchestra |
| Basel | 19.3.1925 (Rez.) | Ewald Lindemann |
| Nürnberg | 15.10.1925 (Rez.) | August Scharrer |

| | | |
|---|-------------------|---|
| New York, N.Y. | 3.12.1925 | Philharmonic Society, Willem Mengelberg |
| New York, N.Y. | 4.12.1925 | Philharmonic Society, Willem Mengelberg |
| München | 4.1.1926 | Philharmonisches Orchester München, Siegmond von Hausegger |
| Hannover | 13.1.1926 | Städtisches Orchester Hannover, Rudolf Krasselt |
| Amsterdam | 18.3.1926 | Concertgebouw Orchest Amsterdam |
| Weimar | 23.4.1926 | Staatskapelle Weimar, Ernst Praetorius |
| Gotha | 30.9.1926 | Hans Trinius |
| Hamburg | 5.10.1927 | Eugen Papst |
| Aachen | 16.12.1927 (Rez.) | Peter Raabe |
| Moskau | 17.4.1929 | Orchester Köln, Hermann Abendroth |
| Koblenz | 10.1.1930 | Musik-Institut Koblenz |
| Hamburg | 25.3.1931 | Philharmonisches Staatsorchester, Eugen Papst |
| Baden-Baden | 26.3.1934 | Sinfonie- und Kurorchester Baden-Baden, Herbert Albert |
| Assisi. Legende für Orchester op. 13 | | |
| Chicago, Ill. | 29.5.1925 | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock; Anm.: Wettbewerb der <i>Chicago North Shore Festival Association</i> , anonyme Aufführung |
| Chicago, Ill. | 30.5.1925 | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |
| Köln | 13.10.1925 | Gürzenich-Orchester |
| Essen | 16.10.1925 | Städtisches Orchester, Max Fiedler |
| Berlin | 4.1.1926 | Berliner Philharmonisches Orchester, Robert Heger |
| Hamburg | 25.1.1926 | Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Karl Muck |
| Bremen | 16.3.1926 | Städtisches Orchester Bremen, Ernst Wendel |
| Chicago, Ill. | 19.3.1926 | Chicago Symphony Orchestra, Eric DeLamarter |
| Chicago, Ill. | 20.3.1926 | Chicago Symphony Orchestra, Eric DeLamarter |
| Chemnitz | 30.5.1926 | Städtische Kapelle Chemnitz |
| Aachen | 7.10.1926 | Städtisches Orchester Aachen |
| Würzburg | 7.11.1926 | Stadttheater-Orchester Würzburg, Hans Oppenheim |
| Würzburg | 8.11.1926 | Stadttheater-Orchester Würzburg, Hans Oppenheim |
| München-Gladbach | 15.11.1926 | Hans Gelbke |
| Bonn | 25.11.1926 | Städtisches Orchester Bonn |
| Hamburg | 3.12.1926 (Rez.) | |
| Halle | 14.12.1926* | Erich Band |
| Chemnitz | 2.1927 (Rez.) | Städtische Kapelle Chemnitz, Oskar Malata |
| Köln | 10.6.1927 (Rez.) | Wilehm Buschkötter |
| Lübeck | 23.10.1927 | Städtisches Orchester Lübeck, Edwin Fischer |
| Schwerin | 25.10.1927 | Orchester des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin, Willibald Kaehler |
| San Francisco, Cal. | 4.11.1927 | Alfred Hertz |
| San Francisco, Cal. | 5.11.1927 | Alfred Hertz |
| Hagen | 9.2.1928 | Städtisches Orchester Hagen, Richard Richter (Ltg.) |
| Wesermünde | 12.3.1928 | Albert-Orchester |
| Bad Nauheim | 12.7.1928 | Heinz Bongartz |
| Lübeck | 22.8.1928 | Städtisches Orchester Lübeck, Eugen Jochum |
| WDR | 13.4.1930 | Orchester des Westdeutschen Rundunks, Wilhelm Buschkötter |
| Dortmund | 28.4.1930 | Städtisches Orchester Dortmund, Wilhelm Sieben |
| Saarbrücken | 3.3.1931 | Städtisches Orchester Saarbrücken, Felix Lederer |
| Leipzig | 12.3.1931 | Gewandhausorchester Leipzig, Bruno Walter |
| Basel | 28.11.1931 | Basler Orchestergesellschaft, Felix Weingartner |
| Oldenburg | 1.2.1932 | Oldenburgisches Landesorchester, Johannes Schüler |
| Köln | 9.3.1932 | Städtisches Orchester Köln |
| Chicago, Ill. | 29.3.1934 (Rez.) | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |
| Chicago, Ill. | 30.3.1934 (Rez.) | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |
| Zürich (Landessender Beromünster) | 30.3.1939 | Radio-Orchester |
| Cincinnati, Ohio | 10.1.1941 | Cincinnati Symphony Orchestra, Eugene Goossens |
| Cincinnati, Ohio | 11.1.1941 | Cincinnati Symphony Orchestra, Eugene Goossens |

| | | |
|---|-------------------|---|
| Rochester, N.Y. | 26.3.1942 | Rochester Philharmonic Orchestra, José Iturbi |
| Seattle, Wash. | 5.10.1942 | Seattle Symphony Orchestra, Sir Thomas Beecham |
| New York, N.Y. | 8.12.1942 | Brooklyn Symphony Orchestra, Sir Thomas Beecham |
| Symphonischer Tanz im baskischen Stil aus der Oper „Die baskische Venus“ op. 14 | | |
| Hamburg | 7.1.1929 | Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Karl Muck |
| Chicago, Ill. | 8.2.1929 | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |
| Essen | 26.2.1929 | Städtisches Orchester Essen, Max Fiedler |
| Essen | 5.3.1929 | Städtisches Orchester Essen, Max Fiedler |
| Bremen | 9.4.1929 | Städtisches Orchester Bremen |
| Köln | 18.4.1929 | Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Wilhelm Buschkötter |
| Bremen | 18.4.1929 | Städtisches Orchester Bremen, Ernst Wendel |
| Kiel | 15.10.1929 | Städtisches Orchester Kiel, Fritz Stein |
| New York, N.Y. | 14.11.1929 | Philharmonic-Symphony Society, Arturo Toscanini |
| Berlin (Mittag) | 20.12.1929 | Kapelle der Staatsoper, Erich Kleiber |
| Berlin (Abend) | 20.12.1929 | Kapelle der Staatsoper, Erich Kleiber |
| Ludwigshafen | 9.1.1930 | Pfalzorchester |
| Graz | 9.1.1930 (Rez.) | |
| Philadelphia, Pa. | 21.1.1930 | Philadelphia Orchestra, Ossip Gabrilowitsch |
| Wien | 22.1.1930* | |
| WDR | 13.4.1930 | Orchester des Westdeutschen Rundfunks, Wilhelm Buschkötter |
| Baden-Baden | 18.6.1930 | Karl-Heinz Gutheim |
| Karlsruhe | 10.12.1930 | Badisches Landestheaterorchester, Josef Krips |
| Frankfurt a. M. | 7.5.1931 | Orchester des Opernhauses Frankfurt, Wilhelm Steinberg |
| Aachen | 18.2.1932 | Städtisches Orchester Aachen |
| Norddeutscher Rundfunk Hamburg | 1.6.1932 | Hamburger Philharmonie, José Eibenschütz |
| Deutschlandsender (Berlin, Singakademie) | 24.9.1933 | Orchester des Deutschlandsenders, Hanns Udo Müller |
| Boston, Mass. | 28.2.1936 | Boston Symphony Orchestra, Richard Burgin |
| London | 7.3.1937 | London Philharmonic Orchestra |
| „Liebesszene“ aus „Die baskische Venus“ op. 14 | | |
| Elberfeld | 14.10.1930 (Rez.) | Kleines Orchester Wuppertal (Amateur-Orchester), Günter Wand |
| Symphonie concertante op. 15 | | |
| Berlin „Berliner Funkstunde“ | 14.6.1932 | Gustav Havemann (VI) |
| Dresden | 17.3.1933 | Jan Dahmen (VI), Staatskapelle Dresden, Kurt Striegler |
| Leipzig | 23.1.1934 | Edgar Wollgandt (VI). Gewandhausorchester Leipzig, Paul Schmitz |
| Basel | 7.7.1938 | Rodolfo Felicani (VI), Radio-Orchester Basel |
| Adagio and double fugue for string Orchestra [Adagio und Fuge aus dem Streichquartett c-Moll op. 18; Fassung für Streichorchester] | | |
| New York, N.Y. | 21.12.1941 | Philharmonic-Symphony Society of New York, Dimitri Mitropoulos |
| Chicago, Ill. | 26.3.1942 | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |
| Chicago, Ill. | 27.3.1942 | Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock |

Kammermusik

| | | |
|--|-----------|--|
| Zwei variierte Themen für Oboe, Clarinette, zwei Bratschen und Violoncell | | |
| Frankfurt a. M. | 11.6.1888 | Anm.: „Prüfungsconcert“ am Hoch'schen Konservatorium |

| | | |
|--|-----------|--|
| „Summer morning in the forest“ [„Sommermorgen“] | | |
| Great Neck, N.Y. | 13.9.1893 | Carl Dienstbach (Klar), H. H. Wetzler (Kl) |
| Bayside, N.Y. | 5.10.1893 | Carl Dienstbach (Klar), H. H. Wetzler (Kl) |
| Pagenlied aus der Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“ op. 7 (Fassung für Violine und Klavier) | | |
| Camden, Me. | 25.8.1941 | Lea Luboschutz, Vladimir Sokoloff |
| String quartet op. 18 | | |
| Philadelphia, Pa. | 18.1.1941 | Curtis String Quartet |
| Pittsfield, Mass. | 15.8.1941 | South Mountain String Quartet |
| Basel (Landessender Beromünster) | 12.7.1943 | Wetzel-Quartett; Anm.: Nur Allegro und Adagio tranquillo |

Klavier

| | | |
|--|------------|---|
| Variationen für Klavier | | |
| Frankfurt a. M. | 9.5.1887 | Anm.: Aufführung am Hoch'schen Konservatorium |
| Frankfurt a. M. | 17.5.1887 | Anm.: Aufführung am Hoch'schen Konservatorium |
| Kremon. Impressionen einer Mainacht (Klavier und Rezitation) | | |
| Köln | 28.1.1923 | Lini Wetzler (Sprechst) |
| Köln | 27.3.1927 | Lini Wetzler (Sprechst) |
| Pagenduet aus Shakespeares „Wie es euch gefällt“ op. 7 (Klavierfassung) | | |
| Köln | 28.1.1923 | |
| Basel (Landessender Beromünster) | 7.2.1935 | |
| Basel (Landessender Beromünster) | 6.11.1936 | |
| Lugano | 24.11.1938 | |
| „Risonanza estrema“ aus „Visionen“ op. 12 (Fassung für Klavier) | | |
| Köln | 27.3.1927 | |

Orgel

| | | |
|---|----------|---------------------|
| „Summer morning in the forest“ [„Sommermorgen“], Fassung für Orgel | | |
| Minneapolis, Minn. | 1.5.1894 | H. H. Wetzler (Org) |

Bearbeitungen

| | | |
|--|------------|--|
| Johann Sebastian Bach: Orgelsonate Es-Dur BWV 525 (Bearbeitung für Orchester) | | |
| New York, N.Y. | 13.2.1900 | The Bach Singers of New York, Theodor Björkstén |
| New York, N.Y. | 11.3.1902 | „Orchestra of 80“ |
| New York, N.Y. | 8.12.1903 | Wetzler Symphony Orchestra |
| Berlin | 18.1.1906 | Berliner Philharmonisches Orchester |
| Scheveningen | 3.8.1906 | Berliner Philharmonisches Orchester, August Scharrer |
| Cincinnati, Ohio | 30.11.1906 | Cincinnati Symphony Orchestra, Frank Van der Stucken |
| New York, N.Y. | 30.11.1906 | Philharmonic Society of New York, Wassily Safonoff |

| | | |
|--|------------|--|
| Cincinnati, Ohio | 1.12.1906 | Cincinnati Symphony Orchestra, Frank Van der Stucken |
| New York, N.Y. | 1.12.1906 | Philharmonic Society of New York, Wassily Safonoff |
| St. Petersburg | 4.1.1908 | Orchester der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft |
| Elberfeld | 7.10.1908 | Elberfelder Städtisches Orchester, Hans Haym |
| Solingen | 12.10.1908 | Elberfelder Städtisches Orchester, Hans Haym |
| Lugano | 15.8.1909 | „Orchestre symphonique“, Louis Lombard |
| Riga | 21.3.1910 | Orchester des Rigaer Stadttheaters |
| Lugano | 24.7.1910 | Orchestre symphonique, Louis Lombard |
| Heidelberg | 12.1.1920 | Städtisches Orchester Heidelberg |
| „Variations sérieuses, on a Gavotte by Corelli (1653), Tartini (1692); cadenza by H[ubert] Léonard; orchestration by Hermann Wetzler“ [wohl aus Giuseppe Tartini: 17 Variationen über die Gavotte aus Corellis op. 5 Nr. 10] | | |
| New York, N.Y. | 18.12.1892 | The Symphony Orchestra, Walter Damrosch |
| Georg Friedrich Händel: „Concerto for organ and orchestra (arranged and played by Hermann Hans Wetzler)“ | | |
| New York, N.Y. | 18.3.1893 | H. H. Wetzler (Org), The Symphony Orchestra of New York, Walter Damrosch |

6. Ausgewählte Notenbeispiele

Die Beispiele sind in der Reihenfolge ihrer Erwähnung im Text angeordnet.

DIE ZAUBERFLÖTE.
Deutsche Oper in 2 Acten
von
W. A. MOZART.
Köch. Verz. N^o 620.

1
Serie 5. N^o 20.

Ouverture. *an dem H. H. W.*

Adagio.

Flauto I.
Flauto II.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in Es.
Trombe in Es.
Timpani in Es. B.
Trombone Alto.
Trombone Tenore.
Trombone Basso.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.

Adagio.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
W. A. M. 620.
Ausgegeben 1879.

Stift Einsiedeln
Musik-Bibliothek

2

Allegro.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, numbered '2' in the top left. The score is for a piece in B-flat major, indicated by two flats in the key signature. It is marked 'Allegro.' at the top right and bottom right. The score is written for piano (p) and includes parts for various instruments: Violin (V), Viola (V), Violoncello (Vcllo), Contrabasso (Cb), Flauto (Fl), Clarinet (Cl), Fagotto (Fg), Tromba (Tr), Trombo (Trb), and Timpani (Tm). The score is heavily annotated with blue ink, including dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), 'pp' (pianissimo), and 'ff' (fortissimo), as well as articulation marks like 'acc' (accent) and 'stacc' (staccato). There are also blue ink corrections and additions throughout the score, such as 'dolce' (sweet) and 'poco cres.' (poco crescendo). The score is divided into systems, with some systems containing multiple staves for different instruments. The handwriting is in a cursive style, typical of 19th-century musical notation.

W. A. M. 620.

19

W. A. M. 620.

NB. Beweis für die
Richtigkeit meiner Auffassung
der Phrase!

Notenbeispiel 8: Bach, Johann Sebastian, *Sonata in E flat* [BWV 525], transcribed for orchestra by H. H. Wetzler, London : Novello, 1904, Partitur mit hs. Eintragungen Wetzlers (CH-Zz, Mus NL 145: Ad 4: 4), Takt 16 bis 23

5

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Timp.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcl. o. B.

meno f

p

f

ma marcato

f a due

imitation

+ Diese Stelle von 2 Hörnern blasen lassen!

6

B

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Tr.

Trb.

Timp.

Vio. I.

Vio. II.

Viole.

Vcl. e. C.B.

Notenbeispiel 9: Wetzler, Hermann Hans, *The Fairye Queene* op. 1, E. Schubert, New York 1897; C. Dieckmann, Leipzig 1897

3

The Fairye Queene.

Die Königin der Elfen.

(from Percy's Reliques of ancient English Poetry.)

Presto. HERMANN HANS WETZLER, Op. 1.

Baryton. 

PIANO. *mp ma marcato* 

p Come, fol - low, fol - low me,

8 

You, fai - ry elves that be.

8 

pp Which

Copyright 1897 by Charles F. Tretbar, New York. O. F. T. 178

4

cir - cle on the greene, Come fol - low Mab your

Queene, Hand in hand, let's dance a - round,

For this place is fai - rye ground.

p *p ben marcato* *f* *ppp* *legatissimo*

C.F.T. 178

5

sempre diminuendo.

meno presto

When mor - tals are at

meno presto

il basso legato

rest, And snor - ing in their nest; Un -

heard, and un - e - spy'd, Through key - holes we do

C. F. T. 178

6

glide;

glissando

ppp

O-ver tab - les, stools, and shelves, We trip it with our fai - ry

elves.

staccatissimo

poco forte

And if the house be foul with plat - ter,

poco forte *p* *poco forte*

C. F. T. 178

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano line.

System 1: The vocal line begins with the lyrics "dish, or bowl, Up - stairs we nim - bly creep, And". The piano line features a steady eighth-note accompaniment. Performance instructions include *poco più mosso* and a fermata over the word "nim".

System 2: The vocal line continues with "find the sluts a - - sleep:". The piano line has a more complex texture with chords and moving lines. Performance instructions include *poco rall.* and *poco più lento*.

System 3: The vocal line has the lyrics "There we pinch their armes and". The piano line features a rapid, continuous sixteenth-note accompaniment. Performance instructions include *poco più lento*.

System 4: The vocal line concludes with "thighes; None es - capes, nor none es - pies.". The piano line continues with the rapid sixteenth-note accompaniment. Performance instructions include *poco rall.*

The score is marked with a page number "7" in the top right corner of the first system.

C. F. T. 178

8

The musical score consists of four systems of piano and voice parts. The piano part is written in treble and bass staves, and the voice part is in a single staff. The key signature is one flat (B-flat).

System 1: The piano part features a complex, rapid melodic line in the right hand, with the left hand providing a harmonic accompaniment. The voice part is silent.

System 2: The piano part continues with a similar melodic line. The voice part enters with the lyrics "giocoso" and "rall. pochissimo". The piano part has a dynamic marking of *mf*.

System 3: The piano part continues with a similar melodic line. The voice part enters with the lyrics "But if the house be swept,". The piano part has a dynamic marking of *f*.

System 4: The piano part continues with a similar melodic line. The voice part enters with the lyrics "sempre staccato". The piano part has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *velocissimo*. The system number 17 is indicated above the piano part.

C.F.T. 478

9

etwas breit
ff

And from un - clean - ness kept, We praise the

colla voce

house - hold maid, And due - ly she is paid: For

a tempo
p

we use be - fore we goe to drop

poco rit.

a tes - - - ter in her shoe. Up -

poco rit.

C.F.T. 178

10

a tempo

on a mush - roome's head _____ Our tab - le - cloth we

a tempo

p grazioso

spread; _____ A grain of rye, or wheat,

Is man - chet, which we eat,

C.F.T. 178

11

distintamente
p Pear - ly drops of dew we drink In a - corn
cresc.

pp
distintamente
cresc.

cups fill'd to the brink.
ff

Adagio
 Mit geisterhaftem Ausdruck;
 with weird expression.
ppp, mezza voce
 The brains of night - in-gales,
pp

With unct - uous fat of snails

C.F.T. 478

12

(Das Sieden des Elfenkessels.)
(The boiling of the fairies cauldron.)

sempre piano

mezza voce

Be - tween two

co - ckles stew'd, Is meat that's

sempre misterioso

Tempo I. (poco meno.)

ea - si - ly chew'd; Tailles of worms, and marrow of

p con piccanteria

C.F.T. 178

The musical score is for a piece titled '(Das Sieden des Elfenkessels.) (The boiling of the fairies cauldron.)'. It is written for voice and piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score is divided into several systems. The first system shows the piano accompaniment with a 'sempre piano' marking. The second system introduces the vocal line with a 'mezza voce' marking and the lyrics 'Be - tween two'. The third system continues the vocal line with 'co - ckles stew'd, Is meat that's'. The fourth system features a 'sempre misterioso' marking. The fifth system marks the beginning of 'Tempo I. (poco meno.)' with the lyrics 'ea - si - ly chew'd; Tailles of worms, and marrow of'. The final system includes a 'p con piccanteria' marking. The score ends with the notation 'C.F.T. 178'.

13

mice, do make a dish, that's wond - rous nice.

cresc. molto

Presto.

ff *p*

cresc. poco a poco *pp. cresc.* *molto cresc.* *ff*

staccatissimo

poco cresc.

C.F.T. 178

14

cons

pp

molto distintamente

poco cresc.

*Più animato.
Ritmo di 6 battute.*

p trem.

sempre

staccato

pp

ppp

C. F. T. 178

The musical score consists of five systems of staves, primarily in bass clef. The first system includes a piano (*p*) dynamic. The second system features a pianissimo (*pp*) dynamic and a *crescendo molto* marking. The third system includes fortissimo (*ff*) and *sf* (sforzando) markings. The fourth system includes *m.d.* (marcato) and *fff* (fortississimo) markings. The fifth system includes *meno* (diminuendo) and *pp* (pianissimo) markings, along with the instruction *meno animato*. The score is signed "C. F. T. 178" at the bottom.

p

pp *crescendo molto*

ff *sf*

m.d. *fff*

meno *pp* *meno animato*

C. F. T. 178

16

animato

grass-hop-per, gnat, and fly, _____ Serve for our min-strel-sie;

poco rit.

slower **Tempo primo.**

Grace said, _____

gedehnt *p*

we dance a while,

And so _____ the time be - - guile: _____

pp

C. F. T. 178

dim.

marcato

sostenuto

And if the moon

calando

sostenuto, ma sempre *p*

doth hide her head,

tranquillo più e più
sempre

C. F. T. 178

Detailed description: This musical score is for a piano and voice piece. It consists of five systems of staves. The first system shows a piano introduction with a 'dim.' (diminuendo) marking. The second system features a 'marcato' (marked) section with a series of ascending sixteenth-note runs in the right hand. The third system includes the vocal entry with the lyrics 'And if the moon' and a 'sostenuto' (sustained) tempo marking. The fourth system continues the piano accompaniment with a 'calando' (ritardando) marking and a 'sostenuto, ma sempre p' (sustained, but always piano) instruction. The fifth system concludes with the vocal line 'doth hide her head,' and a final piano section marked 'tranquillo più e più' and 'sempre' (always). The score is identified as C. F. T. 178.

18

18

The gloe - worm

lights us home to bed.

On tops of dew - ie grassee So

pp

marcato staccato sempre.

a tempo (poco più mosso)

a tempo poco più mosso

poco rit.

pp

C. F. T. 178

nim - bly do we passe, The young and ten - der stalk

Ne'er bends where we do walk:

diminuendo più e più

Moderato.
ad libitum, quasi misterioso

Yet in the morning may be seen where we the night be-fore have

been.

glissando

ppp

ff secco

Fine.

ppp

l.H.

C. F. T. 178

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony. The score is written for various instruments, including Flutes, Oboes, English Horn, Clarinets, Horns, Bassoons, and Strings. The tempo is marked "Andante espressivo" with a metronome marking of 92. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *pp dolce*, and *pp dolce espressivo*. There are also performance instructions like "I. II.", "III. IV.", and "I. II. III. IV.". The score is arranged in systems, with each instrument or group of instruments having its own staff. The page is numbered "P. E. C. L. 7790" at the bottom.

F.E.C.L. 7790

75. 37 Ein Lager B bis Schluss

glücklicher (f) #f

se. I. II. op. Clar. I. II. Hörn. I. II. Tr. I. II. Fag. Paik. Becken. Vcl. I. II. Viol. I. II. Kb. Pr. Trb.

sch. schwügende

vi-

[illegible]

[illegible]

Notenbeispiel 12: Hermann Hans Wetzler, *Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, Leipzig : F.E.C. Leuckart, 1917, S. 49–50 (sieben bis 16 Takte nach Ziffer 32; Ziffern stammen aus dem Stimmenmaterial)

brei... 49

Fl. *f scherzando*

Ob. *f scherzando*

Cl. A. *f molto espressivo*

I. II. *f*

Hr. E. *f*

III. IV. *f*

Fag. *f*

Trp. C. *f*

Pos. *mf*

Tuba. *mf*

Pk. *mf*

Beck. *p*

Glöckch. *f*

breiter

Harp. *f*

VI. I. *f molto espressivo*

VI. II. *f molto espressivo*

Bt. *f molto espressivo*

Vcl. *f molto espressivo*

Cb. *f* *pizz.*

breiter

F.E.C.L. 7790

50

Fl.
Ob.
Cl. A.
Hr. I.
Hr. II.
Fag.
Trp. C.
Pos.
Tuba.
Pk.
Beck.
Glöckch.
Harfe.
Vl. I.
Vl. II.
Br.
Vcl.
Cb.

sempre ff
sempre ff
I. u. III.
I. u. III.
I.
p
p

F.E.C.L. 7790

Notenbeispiel 13: Hermann Hans Wetzler, *Ouvertüre zu Shakespeares „Wie es euch gefällt“* op. 7, Leipzig : F.E.C. Leuckart, 1917, S. 63–65; Ziffer 38 bis Schluss (Ziffern stammen aus dem Stimmenmaterial)

Andante, quasi Lento. $\text{♩} = 72$ 63

a 2 espress.

Fl. *p*

Clar. F. *pp*

Fag. *pp*

Harfe. *p*

Solo-Viol. *Solo-Violine. espressivo p*

Vi. I. *pp*

Vi. II. *pp*

Br. *pp*

Vcll. *pp arco*

Cb. *pp*

Andante, quasi Lento. $\text{♩} = 72$.

Fl. *a 2*

Engl. Horn. *dolce espr. p*

Clar. F. *pp*

I. Horn. *I. dolce espressivo pp*

Harfe. *pp*

Solo-Viol. *pp dolce*

Vi. I. *pp*

Vi. II. *pp*

Br. *pp*

Vcll. *poco*

Cb. *pp*

dolcissimo I.

F.E.C.L. 7790

413

Presto.
♩ = 96

65

Kleine Fl.
I. Fl.
Ob.
Clar. A.
I. II. Hörn.
E.
III. IV.
Fag.
Trpt. C.
Pos.
Tuba.
Pk.
Trgl.
Beck.
Glöckch.
Harfe.
Vi. I.
Vi. II.
Br.
Vcll.
Cb.

Presto.
♩ = 96

F.E.C.L. 7790

„Blick der gen. September 1917.“

Notenbeispiel 14: Wetzler, Hermann Hans, *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* op. 12, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1924, S. 15–16; fünf Takte vor Ziffer 12 bis zwei Takte nach Ziffer 12; Exemplar mit hs. Eintragungen Wetzlers (CH-Zz, Mus NL 145: Acd 13: 1)

Handwritten musical score for *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* by Hermann Hans Wetzler, page 15. The score is for a full orchestra and includes a piano section. The tempo is marked **Tema feroce** with a metronome marking of 116. The key signature is B-flat major. The score is written on 15 staves. The piano section is marked *p* and *molto cresc.* and includes a handwritten **feroce** marking. The score is marked with **12** and **15** in red ink. The score is marked with **Höhepunkt** in red ink. The score is marked with **in B** in red ink. The score is marked with **M. B. 7084** at the bottom.

416

Notenbeispiel 15: Wetzler, Hermann Hans, *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* op. 12, Leipzig : Max Brockhaus, 1924, S. 28–29; ein Takt vor Ziffer 9 bis vier Takte nach Ziffer 10; Exemplar mit hs. Eintragungen Wetzlers (CH-Zz, Mus NL 145: Acd 13: 1)

28

♩ = 58
9 *zögernd* *p, aber klingend*

Fl. I, II

Ob. I, II

K.H.

Cl. I, II
in B

Böck.
in B

Fg. I, II

Cf.

I. II.
Cor.
in F

III. IV.

Trp.
I, II, III
in B

Psa.
I, II, III

Tuba

Fk.

Hr.

♩ = 58
zögernd

I.
Viol.

II.

Br.

Vc.

Cb.

plac.

etwas ausdrucksvoll
klangvoll

klingen lassen!

M.B. 7067

10 29

Fl. I, II. rall. rall.

Ob. I, II.

K.H.

Cl. I, II. in B

B.Sol. in B

Fg. I, II. *pp*

Cfg.

I. II. Cor. in F

III. IV.

Trp. I, II, III in B *mit Dämpfer* *pp*

gesamte

Pos. I, II, III *pp dolce* *rall.*

Tuba

Pk. *pp*

Hfe.

I. *rall.*

Viol. II. *rall.*

Br.

Vo. *ppp*

Ob.

M.B. 700?

Idingers lassen

Notenbeispiel 16: Wetzler, Hermann Hans, *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* op. 12, Leipzig : Max Brockhaus, 1924, S. 31; 3. Satz „Scherzo demoniaco“, Beginn bis ein Takt nach Ziffer 1; Exemplar mit hs. Eintragungen Wetzlers (CH-Zz, Mus NL 145: Acd 13: 1)

III
Scherzo demoniaco

„Caron dimonio, con occhi di bragia
Loro accennando, tutte le raccoglie;
Batte col remo qualunque s'adagia.“
Dante. Inferno, Canto III.

Quasi presto $\text{♩} = 138$

I. II.
Corni in F
III. IV.
3 Trompeten in C
3 Posaunen
Pauke
Große Trommel
I. Violino
II. Violino
Bratsche
Violoncello
Contrabasso

1

2

CL. I. II in B
Bäcl. in B
Fg. I. II
Otg.
Trp. I. II. III in C
Pos. I. II. III
Tuba
Pk.
Gr. Tr.
Tamt.
Ve.
Cb.

M. B. 7084

Notenbeispiel 17: Wetzler, Hermann Hans, *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* op. 12, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1924, S. 54–55; 3. Satz „Scherzo demoniaco“, zwei Takte vor Ziffer 18 bis Schluss

54

18 mit größter Kraft **accelerando e cresc.**

Picc.

Fl. I, II

Ob. I, II

K.H.

Cl. I, II
in B

Bßel.
in B

Fg. I, II

Ofg.

I, II
Cor.
in F

III, IV

Extrm-Trp.
I, II, III
in C

Extrm-Poa.
I, II, III

Trp.
I, II, III
in C

I.
Pos.

II, III

Tuba

Pk.

Kl.Tr.

Bck.

Gr.Tr.

Wind.
Masch.

Tiefe
Glek.

Org.

mit größter Kraft

accelerando e cresc.

I.
VI

II

Br.

Vc.

Cb.

M. B. 708*

19 **Immer stärker und stärker** 55

kurze Pause

Picc. Fl. I. II. Ob. I. II. E. H. Cl. I. II. in B B♭cl. in B Fg. I. II. Cfg. I. II. Cor. in F III. IV. Trp. I. II. III. in C I. Pos. II. III. Tuba Pk. Beck. (2 Becken) Gr. Tr.

Stürze hoch!

marcatissimo

mit Holzhägel

div.

Immer stärker und stärker

kurze Pause

M. B. 708^a

Notenbeispiel 18: Wetzler, Hermann Hans, *Visionen. Sechs symphonische Sätze für Orchester* op. 12, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1924, S. 81–84; Übergang vom 4. Satz „Intermezzo ironico“ zum 5. Satz „Fugato risoluto“; drei Takte vor Ziffer 14 bis sechs Takte nach Ziffer 16; Exemplar mit hs. Eintragungen Wetzlers (CH-Zz, Mus NL 145: Acd 13: 1)

14 $\text{♩} = 80$ 81

Picc. ppp

Fl. I. II.

Ob. I. II.

E. H.

CL. II. in B pp

Böcl. in B pp

Fg. I. II.

Cfg.

I. II. Cor. in F pp

III. IV. pp

Trp. I in B pp

Pos. I. II. III. mf stentato

Tuba z

Pk.

Kl. Tr. pp

Bek. pp

Gr. Tr. pp

I. VI. $\text{♩} = 80$ pp

II. pp

Br. pp

Ye. $plzz.$ p

Cb. $plzz.$ p

M. B. 708⁺

82

V. 15 Fugato
poco rall. Allegro con brio e risoluto ♩..116

schneller Tempo I

Picc.
Fl. I. II.
Ob. I. II.
E. H.
Cl. I. II.
Bcl. I. II.
Fg. I. II.
Crg.
I. II.
Cor. in F
III. IV.
Trp. I. II. III.
in B
Pos. I. II. III.
Tuba
Pk.
Kl. Tr.
Bck.
Gr. Tr.

à 3 molto marcato
in E
à 2 molto marcato
in C

schneller am Frosch Tempo I poco rall. Allegro con brio e risoluto ♩..116

I.
VI.
II.
Br.
Vo.
Cb.

arco pizz.
arco pizz.

M. B. 708*

88

Picc.

Fl. I. II.

Ob. I. II.

E. H.

Cl. I. II.
in B

B. Scl.
in B

Fg. I. II.

Cfg.

I. II.
Cor.
in B

III. IV.

Trp.
I. II. III.
in C

Poa.
I. II. III.

Tuba

I.

VI.

II.

Br.

Vo.

Cb.

M.B. 7089

84

16

Picc.

Fl. I. II.

Ob. I. II.

K.H.

Cl. I. II.
in B

B.Sel.
in B

Fg. I. II.

Cfg.

I. II.
Cor.
in B

III. IV.

Trp.
I. II. III.
in C

Poa.
I. II. III.

Tuba

I.
Springbogen

VI.
Springbogen

II.

Dr.

Vo.

Co.

M. B. 708*

Notenbeispiel 19: Wetzler, Hermann Hans, *Assisi. Legende für Orchester* op. 13, Partitur, Leipzig : Peters, 1926, S. 6–7, drei Takte vor Ziffer B („Trauerglocken!“) bis 9 Takte nach Ziffer B

6

morendo *poco rall.* **B** *a tempo* *♩ = 46* Trauerglocken! *mächtig steigern! nicht eilen!*

Klar. I. II. III. in B. *mf* *pppp* *pp* *mf cresc.*

Bkl. in B. *mf* *pppp* *pp* *mf cresc. cresc.*

Fag. I. II. *mf* *pppp* *pp* *p marcato cresc.*

Kfag. *mf* *pppp* *pp* *p marcato*

I. II. *mf* *pppp* *mit Dämpfer p* *p*

Hr. in F. *mf* *pppp* *mit Dämpfer p* *p*

Pos. I. II. III. *mf* *pppp* *pp* *p cresc.*

Tuba. *mf* *pppp* *pp* *p cresc.*

Pauk. *mf* *pppp* *pp* *p*

Tamt. *mf* *pppp* *pp* *p*

Harfe. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *f*

Klav. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *schwer pp*

Orgel. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *sempre Pedale pp l. Fuß r. Fuß*

morendo *poco rall.* *a tempo* *♩ = 46* *mächtig steigern! nicht eilen!*

Viol. I. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *arco p*

Viol. II. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *arco p*

Br. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *arco p*

Viello. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *arco p*

Kb. *mf* *pppp* *pp* *marcato p* *arco p*

B

AB. Die Klavierstimme bezweckt hier die Schwingungen tiefer Kirchenglocken wiederzugeben. Es ist von größter Bedeutung, daß der spezifische Klavierklang als solcher, vom Zuhörer niemals erkannt werde.

AB. Die Orgelstimme bezweckt hier die Schwingungen tiefer Kirchenglocken wiederzugeben, und die Registrierung muß von diesem Gesichtspunkt aus bewerkstelligt werden. Es ist von größter Bedeutung, daß der spezifische Orgelklang als solcher, vom Zuhörer niemals erkannt werde.

Pedal: 32 Fuß, 16 Bourdon, weiches Principal.

Manual: Sehr zarte Mixtur, Cornet oder dergleichen mit geschlossenem Schweller. Den rechten Arm quer über die Klaviatur legen, so daß ein unbestimmter gemischter Klang erzeugt wird, der die höchsten Glockenschwingungen nachahmt.

Edition Peters. 10507

427

Notenbeispiel 20: Wetzler, Hermann Hans, *Assisi. Legende für Orchester* op. 13, Partitur, Leipzig : Peters, 1926, S. 31–34; vier Takte vor Ziffer P bis vier Takte nach Ziffer R („Schwester Sonne“)

31

wieder breit. poco rall. **P** tranquillo $\text{♩} = 69$ Allegro vivace. $\text{♩} = 112$

zu 3 zu 2 zu 2

Gr. Fl. I. II. III. Ob. I. II. Engl. H. Klar. I. II. in B. Bkl. in B. Fag. I. II. Kfag. I. II. Hr. in F. III. IV. Trp. I. II. III. in C. Pos. I. II. III. Tuba. Kl. Tr. Pauk. Harfe. I. Viol. II. Br. Vcello. Kb.

II. hervortretend III hervortretend

ten. ruhig

P

10507

NB I. u. II. Posaune auf letztem Viertel nicht zu schwach.

Edition Peters.

Kl. Fl. *f* *mf*

Gr. Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Engl. H. *p*

Klar. in Es. *f* *mf*

Klar. in B. *mf*

Hr. in F. *mf*

Trp. I in C. *mf* *zu d* *I mit Dämpfer*

Trgl. *f*

Harfe. *f*

Cel. *f*

Viol. I. *sf* *am Steg*

Viol. II. *sf*

Br. *sf*

* Piccolo muß sich an die Es Klarinette gut und deutlich anschließen.
Edition Peters.

33

Quasi presto ♩ = ungefähr 116

Kl. Fl.

I.

Gr. Fl.

II.

Ob.

I.

II.

Klar. in Es.

I.

Klar. in B.

II.

Harfe.

Cel.

Viol.

I.

II.

Quasi presto ♩ = ungefähr 116

geteilt

geteilt

Edition Peters.

10507

431

Notenbeispiel 21: Wetzler, Hermann Hans, *Assisi. Legende für Orchester* op. 13, Partitur, Leipzig : Peters, 1926, S. 15–16; drei Takte vor bis vier Takte nach Ziffer F

ruhiger

etwas voran

ruhiger 15

Gr. Fl. I. II.

Ob. I.

Klar. I. II. in B.

Bkl. in B.

Kfag.

I. II.

Hr. in F.

III. IV.

Pos. I. II. III.

ruhiger

etwas voran

ohne Dämpfer *get.*

ohne Dämpfer *get.*

Bratschen dominierend *mf*

ohne Dämpfer *get. espr.*

ruhiger

I.

Viol.

II.

Br.

Vcello.

Kb.

poco rall.

F *Con moto.*

Sehr wechselnd im Tempo, aber immer in der Weise, daß der natürliche Fluß dieser Episode gewahrt wird.

♩: ungefähr 84

in E

♩: ungefähr 84

Con moto.

morendo

get.

ppp mit Dämpfer

ppp mit Dämpfer

Edition Peters.

10507

F

18. Nicht vom Kontrafagott (da schlechter Ton), sondern vom gewöhnlichen II^{ten} Fagott blasen lassen:

433

Notenbeispiel 22: Wetzler, Hermann Hans, *Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern* op. 14, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1928, S. 188–189, zweites Bild (Der Gast, Reynalda), 12 Takte vor bis 19 Takte nach Ziffer 143

188

In wachsender Erregung

accelerando ed agitato

Fl. *a 2*

Ob. *p cresc. poco a poco*

Engl. H. *p cresc. poco a poco*

Es-Klar. *p cresc. poco a poco*

B-Klar. *p cresc. poco a poco*

Fag. *p cresc. poco a poco*

Beck. *mit Paukenschlägen*

Der Gast *Nim - mer mehr!* *(in wachsender Erregung)* *(sieh fassend)* *Verzeiht! ich bin ver-*

calando

143 *ruhig*

Andante $\text{♩} = 72$

Fl. *p*

Ob. *p dolce, espressivo*

B-Klar. *p*

Hr. (F) *senza sordino*

Cel. *p*

Harfe *p*

Reyn. *Reynalda* *armato*

Der Gast *calando* *ruhig* *Pa - ris?*

wirb und re-de wirre Worte. Was fraget Ihr so - e - bert? Wo-her ich kom-me? Aus Paris!

Solo *mf espressivo* *Tutti*

pizz *p*

M. B. 721

(ganz wenig zögernd)

FL. *pp*

Ob. *ppp*

Harfe *ppp*

Reyn. *pp* Das klingt, als ob mit hellem Läutern der fernen Turmuhr-Schlag aus

I. Viol. *pp*

II. Viol. *pp*

Br. *pp*

Vc. *pp*

II

ω 2

FL. *p* *(ganz wenig zögernd)*

Engl. H. *p*

B-Har. *I. Solo* *mf dolce, espressivo*

Boßklor. (B) *mf*

Hr. (F) *senza sordino* *mf*

Harfe *mf*

Reyn. *mf* dumpfer Schlaf ver - heißungsvoll mich weckte, als er in

Solo-Viol. *senza sordino* *mf dolce, espressivo* *(ganz wenig zögernd)*

I. Viol. *con sordino* *p* *via sordino*

II. Viol. *con sordino* *p* *via sordino*

Solo-Br. *senza sordino* *p*

Br. *con sordino* *p* *via sordino*

die übr. *p*

Vc. *con sordino* *p* *via sordino*

Hb. *p*

M.B. 7121

Notenbeispiel 23: Wetzler, Hermann Hans, *Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern* op. 14, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1928, S. 193, zweites Bild (Der Gast, Reynalda), zwei Takte vor bis neun Takte nach Ziffer 146

193

146 *via sordino*

pppp

pppp

Reyn. *(schlicht, kindlich im Ausdruck)*

Der Gast *Ich wart nie dort? Habt nie die Welt ge-sehn?*

pppp

pppp

pppp

pppp

pppp

Moderato ♩ = 52

Fl. *p*

Engl. H. *pp*

B-Hörn. *p*

Basstorn. (B) *etwas hervorretend* *p*

Fag. *p*

Harfe *p armonioso*

Reyn. *Uns Töchter aller baskischer Fa-mi-lien hält strenge Kuch zu Hau-se, welt-fremd, un-wissend, wie ein spielend Kind, ... nein,*

I. *pizz.*

Viol. *pizz.*

II. *pizz.*

Br. *pizz.*

Kc. *senza sordino pizz.* *p*

Hb. *p*

M. H. 721

Notenbeispiel 24: Wetzler, Hermann Hans, *Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern* op. 14, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1928, S. 326–327, drittes Bild, *Tanz in baskischem Styl*, Übergang vom „Ezpatadantza (Thème Basque)“ zum „Ariñ-Ariñ“, fünf Takte vor bis acht Takte nach Ziffer 249

326

stringendo sempre più

Picc.

Fl.

Ob.

Eragl. H.

Es-Klar.

B-Klar.

Bassklar. (B)

Fag.

Kfag.

Hr. (F)

I. II. Trp. (C)

III.

Pbs.

Bassklaba

Pk.

Kl. Trom. I.

Trgl.

Celesta u. Stahlth.

Glockensp.

Harfe

stringendo sempre più

I. Viol.

II.

Br.

Vc.

Kb.

W. B. 721

327

d) Ariñ-Ariñ
249 *Vivace* ♩=152

The musical score is for a piece titled "d) Ariñ-Ariñ", marked with a rehearsal number 249 and the tempo "Vivace" at 152 beats per minute. The score is arranged for a large orchestra and includes the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo, playing a rapid, ascending and descending scale-like figure.
- Fl.**: Flute, playing a similar rapid figure.
- Ob.**: Oboe, playing a similar rapid figure.
- Engl. H.**: English Horn, playing a sustained chord.
- Es-Klar.**: E-flat Clarinet, playing a rapid figure.
- B-Klar.**: B-flat Clarinet, playing a rapid figure.
- Bassklar. (B)**: Bass Clarinet, playing a sustained chord.
- Fag.**: Bassoon, playing a sustained chord.
- Kfag.**: Contrabassoon, playing a sustained chord.
- Hr. (F)**: Horn in F, playing a sustained chord.
- Trp. (C)**: Trumpet in C, playing a sustained chord.
- Pos.**: Trombone, playing a sustained chord.
- Bastuba**: Bass Trombone, playing a sustained chord.
- Pk.**: Percussion, playing a sustained chord.
- Kl. Trom.**: Clarinet in B-flat, playing a rapid figure.
- Viol.**: Violin, playing a rapid figure.
- Viola**: Viola, playing a rapid figure.
- Bn.**: Bassoon, playing a rapid figure.
- Vc.**: Cello, playing a rapid figure.
- Kb.**: Double Bass, playing a rapid figure.

Dynamic markings include *sf* (sforzando), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *divisi* (divided). Performance instructions include *ben ritmico* (very rhythmic) and *sf* (sforzando).

M.B. 721

Notenbeispiel 25: Wetzler, Hermann Hans, *Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern* op. 14, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1928, S. 475–477, viertes Bild (Alfonso, Reynalda), Ziffer 388 bis elf Takte nach Ziffer 391

475

388 *Con violenza* $\text{♩} = 76$

Picc. *Fl.* *Ob.* *Engl. II.* *Es-Klar.* *B-Klar.* *Bassklar. (B)* *Fag.* *Asfag.* *Hr. (F)* *I. Trpa. (C)* *II. III.* *Pos.* *Bassfuba.* *Pf.* *Gr. Trom.* *Beck.*

Alf.

Con violenza $\text{♩} = 76$

I. Viol. *II. Viol.* *Br.* *Vc.* *Kb.*

Alfonso (mit trunkener Ironie)

Nun, schöne Götter,

secco *Gr. P.* *pizz.*

M. B. 721

(Die innere Zimmertür wird aufgestoßen. Alfonso, betrunken, sticht, stier blickend wie ein Wahnsinniger, taumelt herein, den vollen Becher in der Hand. Er drückt sich lallend und unsicher aus, wie ein Betrunkener; dann wieder kalt und scharf mit irrsinnig anmutendem Zynismus, wie von einem bösen Dämon besessen, dem er verfallen ist. Er macht im ganzen einen völlig verdorren Eindruck, als ob er im Augenblick den Verstand verlore.)

476

389 *stringendo*

B. Mar. *ff* *heftig*

Basstlar (B) *ff* *heftig*

Fag. *ff* *heftig*

Pos. *ff* *heftig*

Alf. *lary* *ließ* *ich* *dich* *war-* *ten* — *end - lich* *ist* *dein* *Lieb-st* *er* *da*.

I. Viol. *ff* *heftig*

II. Viol. *ff* *heftig*

Br. *ff* *heftig* *arco*

Vc. *ff* *heftig* *arco*

Kb. *ff* *heftig* *arco*

I. Pos. *pizz.* *mf marcato*

II. Pos. *pizz.* *mf marcato*

Kb. *pizz.* *mf marcato*

390 *con brio*

2. Picc. *ff*

Ob. *ff*

B-Klar. *ff*

Pos. *ff*

Trgl. *ff*

Beck. *ff* *mit Paukenschlägen*

Alf. *Komm,* *trink,* *tu' mir* *Be-scheid,* *und nimm* *das* *Gaß -* *ten* *Kuß.* *(Er versucht sie zu umarmen.)*

I. Viol. *ff* *pizz.*

II. Viol. *ff* *pizz.*

Br. *ff* *pizz.*

Vc. *ff* *pizz.*

Kb. *ff* *pizz.*

M. B. 721

477

Op. 72

Ob.

Engl. H.

B-Klar.

Hr. (F')

Pos.

Reyn.

ternatida (ihm schräg abwendend)

Ich bin nicht Eu-re Gal-tin— Naht mir nicht! Lest die sen Brief!

I.

Viol.

II.

Br.

Vc.

Kb.

391

poco stringendo meno mosso schnell und flüchtig

Ob.

B-Klar.

Bassklar. (B)

Keg.

Hr. (F')

Alf.

Alfonso (verständnisslos) (weggerissen) (stumpf)

Lie - - sen? Was fällt dir ein? Ich mag nicht le - sen.

I.

Viol.

II.

Br.

Vc.

Kb.

M. B. 721

Notenbeispiel 26: Wetzler, Hermann Hans, *Die baskische Venus. Oper in fünf Bildern* op. 14, Partitur, Leipzig : Max Brockhaus, 1928, S. 501–511, viertes Bild (Alfonso, Reynalda); Ziffer 422 bis zwei Takte nach 437

422 *Agitato* ♩ = 96

Picc. *p subito*

Fl. *p subito*

Ob. *p subito*

Engl. H. *p subito*

I. II. *p subito*

B. Klar. *p subito*

III. *p subito*

Bassklar. (B) *p subito*

Fag. *p subito*

Hfag. *p subito*

Hr. F. *p subito*

Trp. (C) *p subito*

Pos. *p subito*

Bass tuba *p subito*

Pk. *p subito*

Alf. *(in höchstem Paroxysmus)*
du bist sie selbst, du bist sie selbst in süßen

Agitato ♩ = 96

Viol. I. *p subito*

Viol. II. *p subito*

Br. *p subito*

Vc. *p subito*

Hb. *p subito*

502

443 *Violente e stringendo*

Pico.

Fl.

Ob.

Engl. H.

I. II.

B-H (ar)

III.

Flötenklor (B)

Fag.

Hfag.

Hr. (F)

I.

Trp. (C)

II. III.

Pos.

Basstuba

Pk.

Alf.

Heil lassere
Fleisch und Blut,
und dich muß ich be - sit - - zern! Sei mein! Sei

Violente e stringendo
divisi

Viol. I.

Viol. II.

Br.

Vc.

Hb.

M. B. 121

503

fanatisch ♩ = 88 *col canto*

Picc. *f* *a 2*

Kl. *f*

Ob. *mf* *sf*

Engl. H. *mf*

B-Klar. *mf* *sf*

Bassklor. (B) *mf*

Kontr. *mf* *a 2*

Hfag. *mf*

Hr. (F) *mf* *sf* *sf*

Trp. (C) *mf* *f* *sf*

Fag. *mf* *f*

Bass tuba *mf* *f*

Pk. *mf* *f*

Reyn. *Reynalda (in höchstem Affekt)*
Rühr' mich nicht an, Ver - wor - fe - ner!

Alf. *(frei, mit höchster Intensität deklamierend)*
meir! In dir um-ar-me ich den Da - mor und die Braut.

fanatisch ♩ = 88 *col canto* *divisi*

Viol. I. *pizz div* *arco* *sf* *mf* *sf*

Viol. II. *pizz arco* *div* *sf* *mf* *sf*

Br. *pizz arco* *div* *sf* *mf* *sf*

Vc. div. *pizz* *arco* *sf* *mf* *sf*

Kb. *pizz* *sf*

N.B. 721

504

d. = 112 *sempre più agitato*
424 *Presto* *d. = 112* *molto stringendo*

Picc.
 Fl.
 Ob.
 Engl. H.
 B. Klar.
 Basskl. (B)
 Fag.
 Mfag.
 H. (F)
 I.
 Trp. (B)
 II. III.
 I.
 Pos.
 II. III.
 Bass tuba
 Pk.

f cresc. molto
f marcato cresc. molto
f marcato cresc. molto
f marcato cresc. molto
f marcato cresc. molto
f cresc. molto
f marcato
ff

(Alfonso reißt sie mit roher Gewalt an sich. Heftiges Kirren. Sie stößt ihn zurück und flüchtet hinter das Lager.)

d. = 112 *sempre più agitato*
divisi *Presto* *d. = 112* *molto stringendo*

Viol. I
 Viol. II
 Br.
 Vcl.
 Kb.

f cresc. molto
f cresc. molto
f cresc. molto
cresc. molto

M.B. 727

446

447

448

508

431 plötzlich breit $\text{♩} = 69$

Engl. H. ff a^3

B-Klar. ff

Bassklar. (B) ff

Fag. ff a^2

Korn. ff

Hr. (F) ff II ff

Trp. (C) ff *marcato* I. u. II. ff II ff

Poa. ff *marcato* ff

Bassf. ff *marcato* ff

2 Posaunen ff

Pk. ff

Kl. Trom. ff

Gr. Trom. ff

Beck. ff

Tam-tam ff

(Das Schlagzeug darf die übrigen Instrumente nicht überbönen.)

Viol. I. ff

Viol. II. ff

Br. ff

Vc. ff

Hb. ff

432 $\text{♩} = 63$ frei im Tempo *steigernd*

Alfonso (fast tonlos, keuchend, sieht sie zum wildesten Fieber-Paroxysmus steigend)

Alf. Kommst du, Teu-fe-lin, der ich mich an-ge-traut? Rufst mich zur Lie - bes - fei-er in der Hoch - zeits - nacht?

Viol. II. *sul ponticello* pp subito

Br. *sul ponticello* pp subito

Vcl. *sul ponticello* pp subito

Hb. *sul ponticello* pp subito

M. B. 721

509

433 $\text{♩} = 76$

434

Picc. f marcato ff f marcato

Fl. f marcato ff f marcato

Ob. ff p subito

Engl. H. ff p subito

B-Horn f marcato ff f marcato

Bassklarin. (B) p f ff p subito

Fag. p f ff p subito

Mfag. p f ff p subito

Hr. (F) p subito mf marcato

Trp. (C) p subito

Pos. mf p subito

Bassuba. mf p subito

Pk. mf p subito

Beck. mf mit Paukenschlägeln

Alf. $\text{♩} = 76$
Laß sehr, — ob du die Stärk' — re bist! Ich — bir, — dein Mei — — — ster!

Viol. I p f p subito

Viol. II p f p subito

Bc. p f p subito

Vcl. p f p subito

Hb. p f p subito

M. B. 721

[illegible]

571

Prestissimo

G. P. 437 stockend d. 58

Picc. *cresc.*

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Engl. H. *cresc.*

Es-Clar. *cresc.*

B-Clar. *cresc.*

Baßklor. (B) *cresc.*

Fag. *ff*

Hfag. *ff*

Hr. (F) *cresc.*

Trp. (C) *cresc.*

Pos. *cresc.*

Baßtuba *cresc.*

Pk. *cresc.*

Beck. *cresc.*

Türk. tam *cresc.*

- fern, leblos zu ihr. Füßer zusammen die rechte Hand
mit verkrampften Fingern weit vor sich gestreckt)

Prestissimo

Viol. I. *cresc.*

Viol. II. *cresc.*

Br. *cresc.*

K. *ff*

Hb. *ff*

(Die Statue ist verschwunden. Das blaue Licht ist noch durch die offene
Fensterlücke draußensichtbar und erleuchtet silberglänzend das Gesicht in
den Händen, vergraben, in die Arme gesunken ist, wie aus einer Belaubung er-
wachend, blickt wild um sich) G. P. stockend d. 58

div. pizz. arco

p div. pizz. arco

pp arco

pp

M. B. 721

Notenbeispiel 27: Wetzler, Hermann Hans, *Magnificat. quod ad quatuor voces pueriles cum una voce sola. organo cum sola violina comitante* op. 16, Partitur, Selbstverlag 1937, S. 1

Magnificat. 1.

Hermann Hans Wetzler. Opus 16

Andante con moto
Dolce

16'

(2) *con moto*

Sop. Solo *Dolce.* Ma - gnificat anima mea Do - mi - num. 3

Sop. I *pp* Ma - gnificat anima mea 3

Sop. II *pp* Ma - gnificat anima mea 3

Alto *pp* Ma - gnificat anima mea 3

Copyright 1937.

Auführungsrecht vorbehalten. Eigentum des Komponisten.

Notenbeispiel 28: Wetzler, Hermann Hans, *Magnificat. quod ad quatuor voces pueriles cum una voce sola. organo cum sola violina comitante* op. 16, Partitur, Selbstverlag 1937, S. 30–31

30

Vigorouso

(4-3)

Solo Sop.
e Sop. II

Sop. I
Coro II

Sop. III

glo-ri-a

glo-ri-a

glo-ri-a

Sop. I

Sop. II

Sop. III

Coro II

Alto

glo-ri-a

glo-ri-a

glo-ri-a

ben marcato

Si-cut e -- rat in prin-

Sop. I

Sop. III

Sop. II

Coro II

Alto

rum.

et in

et in

ben marcato

lo -- rum.

Si-cut e -- rat in prin-

Handwritten musical score for a choir and soloists, featuring multiple systems of staves with vocal parts and lyrics. The score is written in G major (one sharp) and common time. The first system includes parts for Solo Soprano (Sop. I), Soprano II (Sop. II), Soprano III (Sop. III), and Alto. The lyrics are "glo-ri-a!". The second system continues the "glo-ri-a!" lyrics, with dynamic markings "sempre ff" and "marcatissimo". The third system includes parts for Soprano I, Soprano II, Soprano III, and Alto, with lyrics "ci-pi-o." and "glo-ri-a!". The fourth system continues the "glo-ri-a!" lyrics, with dynamic markings "sempre ff" and "marcatissimo". The fifth system includes parts for Soprano I, Soprano II, Soprano III, and Alto, with lyrics "ci-pi-o." and "glo-ri-a!". The sixth system continues the "glo-ri-a!" lyrics, with dynamic markings "sempre ff" and "marcatissimo".

sempre ff

Solo Sop
e Sop. I
Sop. II
Sop. III
Alto

glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a!

sempre ff

marcatissimo

Sop. I
Sop. II
Sop. III
Alto

glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a!

sempre ff

marcatissimo

Sop. I
Sop. II
Sop. III
Alto

ci-pi-o. glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a!

sempre ff

marcatissimo

Sop. I
Sop. II
Sop. III
Alto

ci-pi-o. glo-ri-a! glo-ri-a! glo-ri-a!

sempre ff

marcatissimo

Notenbeispiel 29: *Palm sunday. [Improperium exspectavit]*, Partitur (Autograph), „Ascona. March 2nd 1940“, S. [1]

(Palm Sunday) Mus. 12 145. Abb. 11
 A Tacio. H. H. Wetzler
 con gran espressione

To Im - pro-pe-ri-um ex-spe-
 Im - pro-pe-ri-um ex-spe-cta - - vit cor me - -
 Bass Im - pro-pe-ri-um ex-spe-cta - vit
 - - cto - vit cor me - - um et mi - se - ri
 - um et mi - se - - ri - - am, et mi - se - - ri -
 Im - pro-pe-ri-um ex-spe-cta - -
 um, et mi - se - - ri - am, et mi - se - - ri
 am, et mi - se - - ri - am, et mi - se - - ri
 am et mi - se - ri - am et mi - se - - ri - am,
 - - vit cor me - um et mi - se - ri - am,
 mi - se - ri -

Notenbeispiel 30: Wetzler, Hermann Hans, *Tui sunt caeli. Offertorium. for four-part chorus of mixed voices a cappella*, Partitur, [New York, N.Y.] : G. Schirmer, 1941, S. 4–5

4

Mosso

f *ben declamato*

Ju - sti - ti - a et ju - di - ci - um prae - pa - ra - ti - o se -
 Thy might - y throne hath its dwell - ing - place in the mansions of right

Mosso

f

Ju - sti - ti - a,
 Thy might - y throne,

f *ben declamato*

Ju - sti - ti - a et ju -
 Thy might - y throne hath its

meno f

- dis tu - ae. Ju - sti - ti - a et ju -
 - and judg - ment. Thy might - y throne hath its

f *meno f*

Ju - sti - ti - a et ju -
 Thy might - y throne hath its

39684

5

ben declamato
f

Ju -
Thy

di - ci - um prae - pa - ra - ti - o se - dis tu - ae.
dwell - ing - place in the mansions of right and judg - ment.

di - ci - um prae - pa - ra -
dwell - ing - place in the man -

di - ci - um prae - pa - ra - ti - o
dwell - ing - place in the man - sions of

sti - ti - a et ju - di - ci - um prae - pa - ra - ti - o se -
might - y throne hath its dwell - ing - place in the mansions of right

Ju - sti - ti - a et ju -
Thy might - y throne hath its

- ti - o se - dis tu -
- sions of right and judg -

se - dis tu - ae, se - dis
right and judg - ment, right and

39684

Notenbeispiel 31: Wetzler, Hermann, Hans, *String Quartet in c minor* op. 18, Partitur, Selbstverlag 1939, S. 1–3, 1. Satz (Poco Adagio – Allegro energico), Beginn bis acht Takte nach Ziffer 6

String Quartet
in c minor

I Hermann Hans Wetzler. op. 18

Poco Adagio

Copyright 1939 by H.H.Wetzler, including right of performance.

2

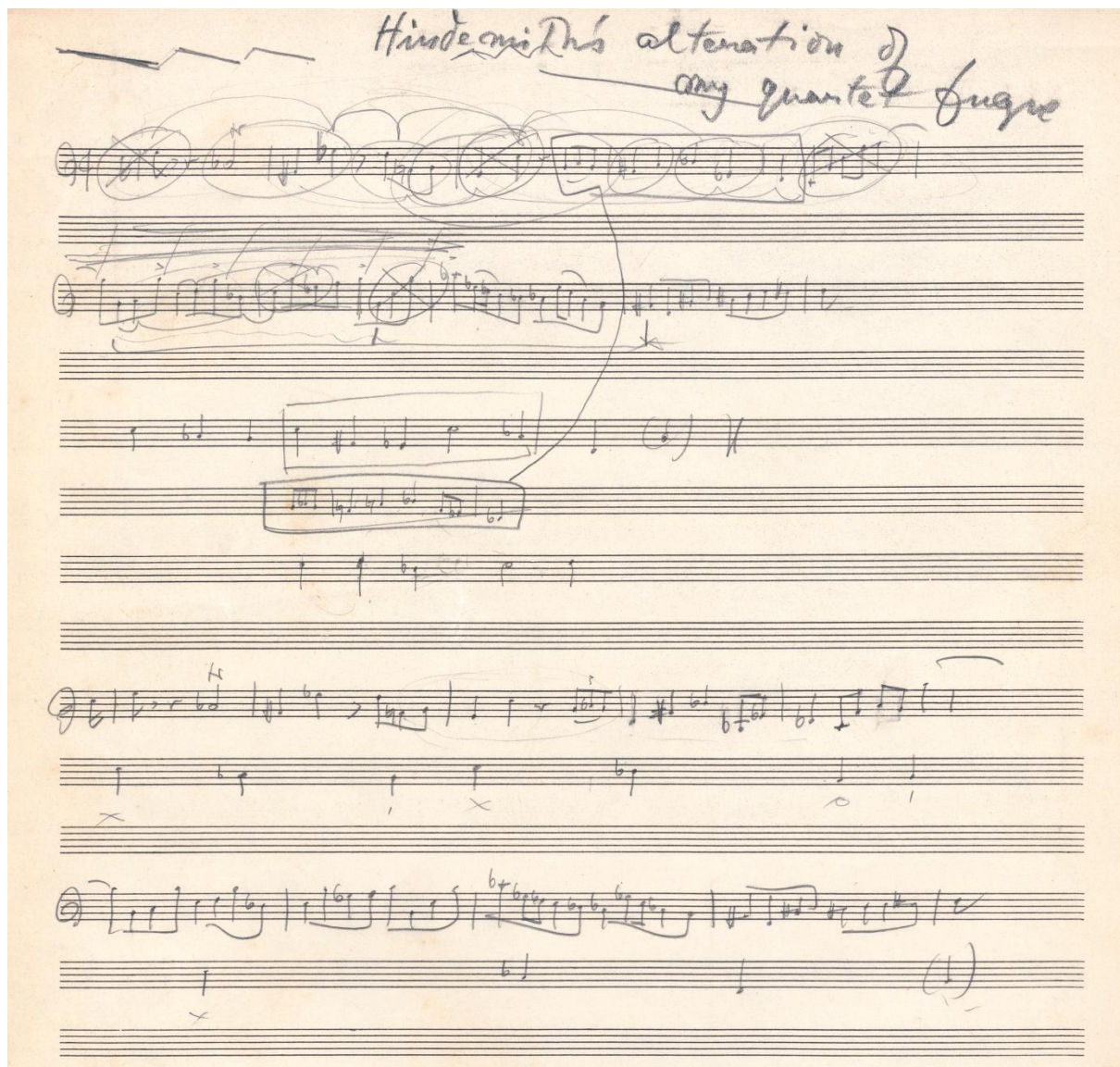
③ *Allegro energico*

④

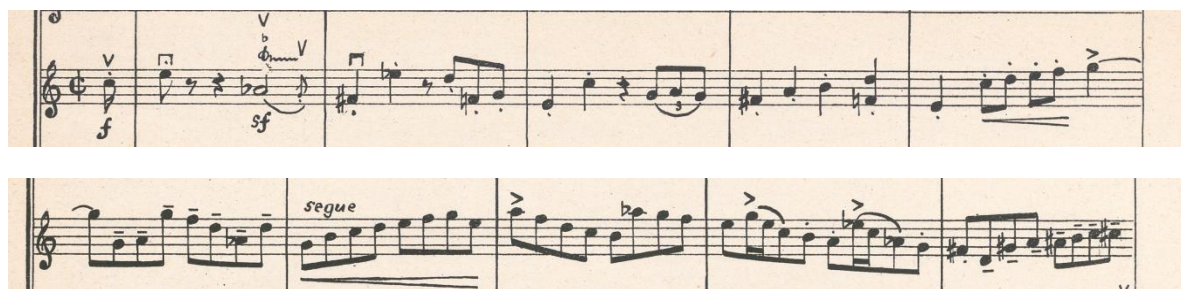
460

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system includes dynamics such as *p*, *f*, *mf*, *cresc.*, and *f*, along with the instruction *appassionato*. The second system features *f*, *mf*, *appassionato*, *cresc.*, *molto cresc.*, and *ff*. The third system includes *ten.*, *ff*, *energico*, *mf*, *ppp*, *sf*, and *poco tranquillo*. The fourth system shows *mf*, *p*, and *f*. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Notenbeispiel 32: Hindemiths autographe Version des Fugenthemas mit Wetzlers Überschrift: „Hindemith's alteration of my quartet fugue“ (CH-Zz, Mus NL 145: Ae 1)



Notenbeispiel 33: Wetzler, Hermann, Hans, *String Quartet in c minor* op. 18, Partitur, Selbstverlag 1939, S. 31, 4. Satz „Fuga doppia“ (Moderato vigoroso); Violine 2: Takt 1–10



Notenbeispiel 34: Wetzler, Hermann Hans, *American Rhapsody*, Partitur (Transkription des Autographs), New York, 3.2.1943, Takt 50 bis 52

The musical score for measures 50-52 of *American Rhapsody* by Hermann Hans Wetzler. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Picc.** (Piccolo): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Fl.** (Flute): Continuous melodic line across all measures.
- Ob.** (Oboe): Continuous melodic line across all measures.
- Cl.** (Clarinet): Continuous melodic line across all measures.
- Bsn.** (Bassoon): Continuous melodic line across all measures.
- Hns. 1/2** (Horn 1/2): Continuous melodic line across all measures.
- Hns. 3/4** (Horn 3/4): Continuous melodic line across all measures.
- Tpts. 1-3** (Trumpets 1-3): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Tbns. 1/2** (Trombone 1/2): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Tbn. 3** (Trombone 3): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Tba.** (Tuba): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Timp.** (Timpani): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- Perc. 1, 2, 3** (Percussion 1, 2, 3): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.
- VI. I** (Violin I): Continuous melodic line across all measures.
- VI. II** (Violin II): Continuous melodic line across all measures.
- Vla.** (Viola): Continuous melodic line across all measures.
- Vc.** (Violoncello): Continuous melodic line across all measures.
- Cb.** (Contrabass): Measures 50-51 are rests; measure 52 has a melodic line.

Dynamic markings include *sul g* (sustained) and *pizz.* (pizzicato).

7. Ausgewählte Texte

Bericht Lini Wetzlers über die letzten Wochen von Ottokar Nováček

[New York, 4.2.1900]

Sehr geehrter Herr + liebe Frau Novacek:

Sie wundern Sich wohl über die fremde Hand, welche Ihnen von New York aus schreibt; wollte Gott, sie hätte Ihnen nie zu schreiben brauchen, oder wenigstens nicht diesen Brief, der nur Jammer + Trauer in Ihr Herz + Ihr Haus bringen wird. Ich weiß nicht, ob ich annehmen kann, daß Sie durch Herrn Busoni, oder Ihren Sohn in Helsingfors bereits das Traurige erfahren haben, worüber ich mich gedrunken fühle, Ihnen ausführlichere Nachricht zu geben; ich hoffe, man hat es Ihnen mitgeteilt, daß ich wenigstens nicht die schwere, ja grausame Aufgabe habe, Ihnen die erste erschütternde Kunde von dem Hinscheiden Ihres lieben Sohnes Ottokar, unseres treuen Freundes zu geben. Er ist gestern, Samstag den 3. Feb. um 10 ¼ Uhr Morgens an einem Herzschlag nach ungefähr 14 tägigem Kranksein sanft + ohne Kampf eingeschlafen, + da mein Mann + ich als seine besten Freunde hier wohl am besten über sein Leben der letzten Monate unterrichtet sind, + Sie gewiß das größte Verlangen nach näheren Berichten haben, so möchte ich Ihnen gern alles erzählen + schildern, um Ihnen den kleinen Trost zu geben, daß Ihr Sohn die schweren Monate hier wenigstens nicht ohne die herzlichste Freundschaft + seine letzten Tage nicht ohne die innigste Theilnahme unsererseits verlebt hat. Während seines ersten Aufenthaltes in Amerika vor 4 Jahren waren er + mein Mann Collegen im Orchester + sehr befreundet. Als Ottokar dann in Berlin war, (wir heirateten in der Zwischenzeit) gedachte mein Mann seiner stets, vermißte ihn hier sehr + erzählte mir immer viel von ihm, sodaß, als wir im Herbst hörten er komme wieder nach New York, wir beide uns außerordentlich auf ihn freuten. Anfangs November kam er zum ersten Mal zu uns; erneuerte die Freundschaft mit meinem Mann in die ich auch bald eingeschlossen wurde, + war dann sehr oft, wenn es seine Zeit nur irgendwie erlaubte, bei uns. Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, wie lieb wir ihn hatten; mein Mann + er verstanden sich künstlerisch ganz außerordentlich gut; als Mensch liebten + als Künstler bewunderten wir ihn beide. Nach Ihnen hat wohl niemand auf der Welt soviel an ihm verloren wie wir + besonders mein Mann, der vollständig außer sich ist über den Verlust eines Freundes, des liebsten den er je gehabt hat + wahrscheinlich je haben wird.

Sobald die Opernsaison + damit Ottokars harte Arbeit einmal richtig angefangen hatte, schien er nie recht wohl zu sein; die fortwährende Überanstrengung, die 2 wöchentlichen Touren nach Philadelphia + das ganze ruhelose Leben bekamen ihm sehr schlecht + er klagte stets

über sein Herz. Wir drangen in ihn, sich's doch ein bisschen leichter zu machen, doch er hörte nicht darauf, + es wäre auch kaum möglich gewesen, denn einmal in dieser Stellung blieb ihm nichts anders übrig, als auszuhalten, so gut es gehen mochte, wenn er sie nicht ganz aufgeben wollte.

Am Weihnachtsabend war er zu Bescherung bei uns + freute sich so herzlich über den Christbaum + unsre kleine Feier; er hatte aber bereits eine böse Erkältung + als er am Neujahrsabend wieder kam, war er ganz erschöpft + klagte sehr über sein Befinden. Wir baten ihn inständig, sich mehr zu schonen, + als mein Mann ihn im Lauf der folgenden 3 Wochen sah, schien er auch wieder wohler zu sein. Leider sahen wir während dieser Zeit sehr wenig von ihm; er wohnte sehr weit weg von uns, mein Mann spielt längst nicht mehr im Orchester + ist anderweitig so sehr angestrengt in der Saison, ich bin leider fortwährend leidend, so daß wir uns wenig nach Ottokar umsehen konnten. Am 28. Januar kam ein Brief von ihm, worin er schrieb, er sei krank im Bett. Mein Mann fuhr sofort zu ihm, + fand ihn stark erkältet; er klagte über Schmerzen in der Brust, Anfälle von Herzschwäche + Blutkongestionen + wir waren gleich besorgt, dachten aber an nichts Schlimmes. Er hatte einen guten deutschen Arzt, welcher ihm zwar große Vorsicht dringend anempfahl, aber baldige Genesung in Aussicht stellte. Am 26. Jan. besuchte ich ihn; er schien recht leidend zu sein, machte aber durchaus nicht den Eindruck eines Schwerkranken. er war sehr gut versorgt in seinem Quartier + was wir in Kleinigkeiten zu seiner Bequemlichkeit beitragen konnten, thaten wir natürlich. Am 27. Januar waren wir wieder bei ihm, + er erzählte uns, daß der Arzt Brustfellentzündung konstatiert + angeordnet habe, er möchte sofort am folgenden Tag in ein anderes, ruhigeres Quartier, wo er beständige, sorgsame Pflege habe, am besten in ein Privathospital. Ottokar schien an dem Abend sehr zu leiden; der Gedanke in ein Hospital zu gehen, war ihm sehr unangenehm + ich zerbrach mir den Kopf, auf welche Weise wir's wohl anders für ihn einrichten könnten.

Wäre unsere Wohnung nicht so sehr klein, sodaß wir kaum selbst Platz haben, so hätten wir ihn sofort zu uns genommen, doch daran war nicht zu denken. Da fiel mir ein, daß direkt über uns im selben Haus eine Wohnung leer stand + ich machte den Vorschlag, wenn es mir gelingen sollte, ein Zimmer darin zu mieten, dasselbe am nächsten Morgen für ihn einzurichten, ihn hinzubringen + gesund zu pflegen. Er sträubte sich zwar sehr dagegen, das er fürchtete, uns beschwerlich zu fallen, doch wenn das Schicksal sich sich [sic] in derselben Nacht dagegen entschieden hätten, so würden wir's ganz bestimmt durchgesetzt haben. Ich wurde nämlich in dieser Nacht selbst sehr krank, mußte 4–5 Tage fest liegen + machte meinem Mann große Sorgen. Wir waren tiefunglücklich, auf diese Weise absolut verhindert zu sein,

mehr für Ottokar thun zu können + waren sehr beruhigt, als dann am folgenden Tag Nachricht von ihm kam, daß er ins deutsche Hospital gegangen sei, dort ein schönes, ruhiges Privatzimmer, 2 Diakonissinnen + die beste ärztliche Behandlung habe. Herr Paur, der Dirigent des Opernorchesters, hatte ihm selbst den Hospital + einen *sehr* bedeutenden Arzt empfohlen, + man hätte sich nirgends mit größerem Interesse seiner annehmen können, als es droben geschah. Durch mein Kranksein war es uns leider, leider einige Tage lang unmöglich, nach dem lieben Kranken zu sehen, doch schickten wir ihm durch unseren Bruder (auch ein Duzfreund von ihm) Bücher + ließen uns über sein Ergehen berichten. Bis vor 3 Tagen brachte er nur gute Nachrichten; Ottokar sei aufs beste aufgehoben, + ganz vergnügt. Auch gebe der Arzt mit dem mein Bruder sprach alle Aussicht auf baldige Genesung, nur müsse das Herz gut bleiben, davon hänge alles ab. Wir dachten an nichts Schlimmes + waren so beruhigt + froh Ottokar in so guter Pflege zu wissen; mein [Mann] hatte vor, ihn gestern, ich ihn heute zu besuchen, + ich brauche wohl nicht zu sagen mit welcher Teilnahme wir seiner gedachten. Stellen Sie Sich unseren Schrecken vor, als gestern um 1 Uhr ein Telegramm vom Hospital mit der schrecklichen Trauernachricht eintraf. Wir waren beide ganz außer uns; mein Mann eilte sofort hinüber, aber es war nichts mehr zu thun um 10.15 Morgens war Ottokar ganz plötzlich ruhig + ohne Schmerz verschieden. Er hatte dem Arzt unsere Adresse gegeben, mit der Weisung, im Fall etwas passieren sollte, sofort an meinen Mann, als seinen besten Freund zu telegraphieren. Mein Mann erfüllte dann seine traurigen Pflichten, ließ an Herrn Busoni + Ihren Sohn in Helsingfors telegraphieren + verabredete mit dem Konzertmeister des Orchesters alles Nötige über die Beerdigung, welche morgen Montag, den 5. Feb. stattfinden soll. Das ganze Orchester wird daran teilnehmen + Ihr Sohn wird von seinen Kollegen aufs herzlichste betrauert; alle achteten + liebten + bewunderten ihn als Mensch + Künstler. Mein Mann hat für Sie, verehrte Frau Novacek, eine Locke von ihm abgeschnitten, die ich einlege; heute gegen Abend wollen wir zusammen noch einmal zu ihm gehen + Abschied von ihm nehmen. ich hoffe, Sie halten es nicht für unbescheiden von mir, wenn ich sage, daß ich dabei an Sie, arme beraubte Mutter denken, + ihm auch in Ihrem Namen, „Auf Wiedersehen“ sagen werde. Viel Trostesworte kann + will ich ihnen nicht sagen, ich bin selbst zu erschüttert + sie würden mir wie Phrasen vorkommen. Es ist zu schrecklich, daß ein so junges, vielversprechendes Leben, ein so großes Talent + edles Herz so früh enden mußte.¹³⁵³

¹³⁵³ Lini Wetzler an Martin Joseph Nováček und dessen Frau, [New York, N.Y., 4.2.1900], Entwurf (CH-Zz, Mus NL 145: Bc 1899/1900: 1).

Thomas Manns Briefe an Wetzler

Küsnacht, den 27. IV. 34

Mit Ihrem Brief und Ihren Vortragsmanuskripten haben Sie mir eine ganz besondere Freude gemacht, für die ich vielmals danke. Ich habe die Manuskripte gleich heute Nachmittag gelesen und bin überzeugt, daß Ihre Untersuchungen und Vorführungen den größten Eindruck auf Ihre Hörer gemacht haben. Ihre Art über Kunst zu sprechen ist die eines Künstlers: unmittelbar, lebendig, kundig. Aber ein gebildeter Umblick, wie er bei produktiven Menschen selten oder nicht immer vorhanden, kommt Ihren Interpretationen zugute, und wenn man nun noch die musikalische Illustration am Klavier sich dazu denkt, so imaginiert man einen großen Genuß.

Außerordentlich hat mich Ihr so begeistertes Urteil über die „Fantastique“ von Berlioz interessiert. Das „traurige Zeugnis menschlicher Wandelbarkeit“, das Sie erwähnen, hat in Deutschland natürlich stärker gewirkt als das Zeugnis vor dem (unschönen) Wandel – wahrscheinlich auch auf mich. Seit das Schicksal mich aus Deutschland hinauswarf (es hat mich recht weich fallen lassen), merke ich mehr und mehr, wie viel zu deutsch ich, bei allem Geschimpf unserer Landsleute auf meinen „Wurzellosen Internationalismus“, noch immer gewesen bin.

Dass Ihnen, nach alledem, mein Wagner-Vortrag etwas zu sagen hatte, ist kein kleiner Erfolg für mich. Ich lege Ihren Brief zu den Dokumenten, die für diese Arbeit zeugen – gegen die Schwachköpfe, die ein Pamphlet darin sahen.

In den nächsten Tagen komme ich wieder nach Basel, um für die Studenten über Goethe zu sprechen. Schade, dass ich Sie diesmal nicht unter meinen Zuhörern haben werde. Aber ich hoffe, Sie bald wiederzusehen.

Ihr ergebener

Thomas Mann¹³⁵⁴

Küsnacht den 4. VI. 35

Lieber und sehr verehrter Herr Wetzler,

Gleich heute nachmittag habe ich Ihre Manuskripte gelesen und schicke sie Ihnen, damit Sie sie nicht lange entbehren müssen, gleich zurück. Ich danke Ihnen sehr und beglückwünsche Sie aufrichtig: es sind ungewöhnlich schöne, interessante Arbeiten und besonders die über Tonsymbolik hat mich gefesselt und stimuliert, – ich höre solche Interna und Intimitäten, oder

¹³⁵⁴ Thomas Mann an Wetzler, Küsnacht, 27.4.1934 (CH-Zz, Mus NL 145: Bem 13).

besser gesagt: Heimlichkeiten über Musik so gern. Sie sind ein bewundernswerter Beobachter Ihrer so geliebten Kunst, der gewiss auch manchem Musiker Überraschendes zu sagen hat und Sie wissen Ihre Einsichten und Erkenntnisse in klarer und packender Sprache mitzuteilen. Die Zusammenstellung Bachs mit Shakespeare im Zeichen des Goethe-Wortes über diesen beschäftigt mich besonders. Vieles, was Sie über Bachs kosmisches Genie sagen oder andeuten, bestätigt mich in meinen geheimen Gefühlen und Ahnungen seine Kunst oder richtiger: eben sein Genie betreffend.

Ob ich zu dem erwünschten Besuch in Basel vor der Amerika-Reise noch komme, ist mir nun doch wieder noch zweifelhafter geworden. Ich lebe dieser Tage in argem Trubel und es gibt vor dem Aufbruch zum Ocean viel aufzuarbeiten. Aber *wenn* es mir gelingt, Basel noch einzuschalten, so melde ich mich bei Ihnen.

Mit Dank, noch einmal, und herzlichem Gruß

Ihr ergebener

Thomas Mann¹³⁵⁵

¹³⁵⁵ Thomas Mann an Wetzler, Küsnacht, 4.6.1935 (CH-Zz, Mus NL 145: Bem 14).

8. Literaturverzeichnis

Musikalien

Sämtliche verwendeten Musikalien sind im Werkverzeichnis aufgeführt.

Literatur

Abendroth, Walter, *Hans Pfitzner*, München 1935

Abert, Hermann, *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 2 (1920), S. 417–433

Adler, Guido, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20

Aldrich, Richard, *Concert life in New York 1902–1923*, hrsg. von Harold Johnson, Freeport, N.Y. 1971

Bödeker, Hans Erich, *Biographie. Annäherung an den gegenwärtigen Forschungs- und Diskussionsstand*, in: ders. (Hrsg.), *Biographie schreiben*, Göttingen 2003 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 18), S. 9–63

Bomberger, E. Douglas, *Brainard's biographies of American musicians*, Westport, Conn. 1999 (= *Music reference collection*, Nr. 79)

Bomberger, E. Douglas, „*A tidal wave of encouragement*“. *American composers' concerts in the Gilded Age*, Westport, Conn. 2002

Braithwaite, Warwick, *The Conductor's Art*, London 1952

Brecher, Gustav, *Opern-Uebersetzungen*, Berlin 1911

Cahn, Peter, [Artikel] *Frankfurt am Main*, in: *MGG* 2, Sachteil, Band 3, Kassel 1995, Sp. 643–664

Cahn, Peter, *Das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt am Main (1878–1978)*, Frankfurt a. M. 1979

Cahn-Speyer, Rudolf, *Handbuch des Dirigierens*, Leipzig 1919

Chevalley, Heinrich (Hrsg.), *Arthur Nikisch. Leben und Wirken*, Berlin 1922

Chevalley, Heinrich, *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*, Hamburg 1927

- Chybinski, Adolf, *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*, Leipzig 1912
- Dahlhaus, Carl, *Wozu noch Biographien?*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1975, S. 82
- Dahlhaus, Carl, *Der Dirigent als Statthalter*, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 2/1976, S. 370f.
- Dahlhaus, Carl, *Gedanken zur Strukturgeschichte*, in: ders., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 205–235
- Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München und Salzburg 1983
- Danuser, Hermann: *Kann Poetik die Biographie retten?*, in: *Melos/Neue Zeitung für Musik* 4 (1975), S. 286–287
- Danuser, Hermann, *Biographik und musikalische Hermeneutik. Zum Verhältnis zweier Disziplinen der Musikwissenschaft*, in: Kuckertz, Josef / La Motte-Haber, Helga de / Schmidt, Christian Martin / Seidel, Wilhelm (Hrsg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber 1990, S. 571–601
- Danuser, Hermann, [Artikel] *Neue Musik*, in: *MGG* 2, Sachteil, Band 7, Kassel 1997, Sp. 75–122
- Danuser, Hermann et al. (Hrsg.), *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, Schliengen 2011
- Drew, David, *Kurt Weill. A handbook*, London 1987
- Eberhard, Goby, *Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche*, Lübeck 1926
- Eichhorn, Andreas, *Republikanische Musikkritik*, in: Rathert, Wolfgang / Schubert, Giseler (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001 (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen*), S. 198–211
- Engesser, Lullu: *Das Hoch'sche Konservatorium. Liebe Erinnerungen von Lullu Engesser*, [o.O.] [o.J.]
- Fend, Michael / Noiray, Michel (Hrsg.), *Musical education in Europe (1770–1914). Compositional, institutional and political challenges*, 2 Bände, Berlin 2005
- Fifield, Christopher, *True artist and true friend. A biography of Hans Richter*, Oxford 1993

- Friedrich, Karl Josef, *Das Hans Thoma-Buch. Freundesgabe zu des Meisters 80. Geburtstage*, Leipzig 1919
- Gall, Lothar, *Bürgertum in Deutschland*, Berlin 1989
- Geiringer, Karl, [Artikel] Wetzler, Hermann Hans, in: Colles, Henry Cope (Hrsg.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Ergänzungsband, London ⁴1948, S. 672–673
- Gier, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998
- Grosch, Nils, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Stuttgart 1999
- Gruber, Clemens M., *Opern-Uraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 3 Bände, Wien 1978 (Band 3: *Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz. 1900–1977*)
- Grun, Frances, *Hans Thoma und Frances Grun. Lebenserinnerungen von Frances Grun*, hrsg. von Walter Kreuzburg, Frankfurt a. M. 1957
- Haas, Frithjof, *Zwischen Brahms und Wagner. Der Dirigent Hermann Levi*, Zürich 1995
- Haas, Frithjof, *Hans von Bülow. Leben und Wirken. Wegbereiter für Wagner, Liszt und Brahms*, Wilhelmshaven 2002
- Haas, Frithjof, *Der Magier am Dirigentenpult. Felix Mottl*, Karlsruhe 2006
- Hanke, Eva Martina, [Artikel] Wetzler, Hermann (Hans), in: *MGG 2*, Personenteil Band 17, Kassel 2007, Sp. 841–842
- Heine, Gert, *Thomas-Mann-Chronik*, Frankfurt a. M. 2004
- Heyworth, Peter, *Gespräche mit Klemperer*, Frankfurt a. M. 1974
- Heyworth, Peter, *Otto Klemperer. His life and times. Volume 1. 1885–1933*, Cambridge etc. 1983
- Hinrichsen, Hans-Joachim, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999
(= Beihefte zum „Archiv für Musikwissenschaft“ 46)
- Hinrichsen, Hans-Joachim, „Urvater oder Harmonie“? *Die Bach-Rezeption*, in: Küster, Konrad (Hrsg.), *Bach Handbuch*, Kassel 1999, S. 31–65

- Hirschhausen, Ulrike von, *Die Grenzen der Gemeinsamkeit. Deutsche, Letten, Russen und Juden in Riga 1860–1914*, Göttingen 2006 (= *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 172)
- Hock, Hermann, *Ein Leben mit der Geige. Erinnerungen an Blütezeiten des Musiklebens in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1950
- Jonas, Michael, *Britische Biographik*, in: Klein, Christian (Hrsg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009, S. 289–297
- Keil, Sabine / Puritz, Joy, *Elisabeth Schumann. Lebensstationen der weltbekannten Merseburger Sopranistin*, Querfurt 2008
- Klein, Christian (Hrsg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart 2002
- Klein, Christian, *Einleitung. Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme*, in: ders. (Hrsg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart 2002, S. 1–22
- Klein, Christian, *Lebensbeschreibung oder Lebenserschreibung? Vom Nutzen biographischer Ansätze aus der Soziologie für die Literaturwissenschaften*, in: ders. (Hrsg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart 2002, S. 69–85
- Klein, Christian (Hrsg.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart 2009
- Knorr, Iwan, *Lehrbuch der Fugenkomposition*, Leipzig 1911 (*Lehrgänge an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M.*)
- Knorr, Iwan, *Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre*, Leipzig ⁸1931
- Kuckertz, Josef et al. (Hrsg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber 1990
- Küster, Konrad, W. A. *Mozart und seine Zeit*, Laaber 2001 (*Große Komponisten und ihre Zeit*)
- La Motte-Haber, Helga de (Hrsg.), *Musik und Religion*, Laaber ²2003
- Lamnek, Siegfried, *Qualitative Sozialforschung*, Weinheim, 4., vollst. überarb. Aufl. 1998

- Landfester, Ulrike, *Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894–1928*, Freiburg im Breisgau, 1998
- Langer, Arne, *Das Amerika-Bild in der Oper der Weimarer Republik*, in: Rathert, Wolfgang / Schubert, Giseler (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001 (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main* Band VIII), S. 166–179
- Laser, Arthur, *Der moderne Dirigent*, Leipzig 1904
- Laubhold, Lars E. / Stenzl, Jürg (Hrsg.), *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, Salzburg 2008
- Lenz, Wilhelm (Hrsg.), *Deutschbaltisches biographisches Lexikon, 1710–1960*, Köln 1970
- Leonard, John W. (Hrsg.), *Who's who in America. A biographical dictionary of notable living men and women of the United States. 1906–1907*, Chicago 1906
- Lert, Ernst, *Mozart auf dem Theater*, Berlin 1918/^{3/4} 1921
- Lütteken, Laurenz, *Wie ‚autonom‘ kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 31–38
- Mann, Thomas, *Tagebücher 1933–1934*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1977
- Mann, Thomas, *Tagebücher 1935–1936*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1978
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn. Erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 1980 (= *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Peter de Mendelssohn [Band 6])
- Mann, Thomas, *Tagebücher 1940–1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1982
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Kommentar von Ruprecht Wimmer, unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt a. M. 2007 (= *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, Band 10,2)
- Martin, George, *The Damrosch dynasty. America's first family of music*, Boston 1983

- Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber 2006 (= *Geschichte der Oper*, Band 4)
- McCredie, Andrew D., *Clemens von Franckenstein*, Tutzing 1992 (= *Komponisten in Bayern*, Band 26)
- Meier, Christian, *Die Faszination des Biographischen*, in: Niess, Frank (Hrsg.), *Interesse an der Geschichte*, Frankfurt a. M. und New York 1989, S. 100–111
- Mérimée, Prosper, *Die Venus von Ille und andere Novellen*, aus dem Französischen von Arthur Schurig, Zürich 1985
- Mikorey, Franz, *Grundzüge einer Dirigierlehre. Betrachtungen über Technik und Poesie des modernen Orchester-Dirigierens*, Leipzig 1917
- Nichols, David (Hrsg.), *The Cambridge history of American music*, Cambridge 1998
- Obert, Simon etc. (Hrsg.), *Im Mass der Moderne. Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009
- Oexle, Otto Gerhard: *Was ist eine historische Quelle?*, in: *Musikforschung* 57 (2004), S. 332–350
- Okrassa, Nina: *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln 2004
- Osborne, Richard, *Herbert von Karajan. A life in music*, London 1998
- Pembaur, Josef, *Über das Dirigieren. Die Aufgaben des Dirigenten beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disziplinen der Kompositionslehre*, Leipzig 1891/²1907
- Pfitzner, Hans, *Eindrücke und Bilder meines Lebens*, Hamburg 1947
- Puritz, Gerd, *Elisabeth Schumann. A Biography*, edited and translated by Joy Puritz, London 1993
- Rathert, Wolfgang / Schubert, Giselher (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001
- Raulff, Ulrich, *Das Leben – buchstäblich. Über neuere Biographik und Geschichtswissenschaft*, in: Klein, Christian (Hrsg.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart 2002, S. 55–68

- Riemann, Hugo, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903
- Riemann, Hugo, *Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der tonkünstlerischen Produktion*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 16 (1909), S. 33–46
- Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 11. Aufl., bearb. von Alfred Einstein, Berlin 1929
- Riethmüller, Albrecht, *Ferruccio Busonis Poetik*, Mainz 1988 (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft*, Band IV)
- Riethmüller, Albrecht / Shin, Hyesu (Hrsg.), *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Stuttgart 2004
- Rive, Richard Robert, *Lebenserinnerungen eines deutschen Oberbürgermeisters*, Stuttgart 1960
- Rudolph, Moritz (Hrsg.), *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, Hannover 1975
- Rüeger, Armin, *Venus. Oper in drei Akten*, angeregt durch ein Novelle von Mérimée, Musik von Othmar Schoeck, Leipzig o. J.
- Schaal, Susanne, *Johann Sebastian Bach im Musikleben Amerikas*, in: Heinemann, Michael / Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt. Band 3: 1900–1950*, Laaber 2000, S. 207–249
- Schneider, Thomas, *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns ‚Doctor Faustus‘*, Berlin 2005 (= *Literaturwissenschaft* 1), S. 143
- Schneider-Dominco, Matthias, *Xaver Scharwenka (1850–1924). Werkverzeichnis (ScharWV)*, Göttingen 2003
- Scholz, Bernhard, *Wohin treiben wir? Betrachtungen eines Musikers*, Frankfurt a. M. 1897
- Scholz, Bernhard, *Musikalisches und Persönliches*, Berlin und Stuttgart, 1899
- Scholz, Bernhard, *Verklungene Weisen. Erinnerungen*, Mainz 1911
- Schrammek, Bernhard, *Zwischen Kirche und Karneval. Biographie, soziales Umfeld und Werk des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi (1597–1646)*, Kassel 2001 (= *Musiksoziologie*, Band 9)
- Schroeder, Carl, *Handbuch des Dirigierens und Taktierens (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis)*, Berlin 1889/⁶1919 (= *Max Hesses illustrierte Handbücher*, Band 14)

- Schubert, Giselher, *Zur Einschätzung und Deutung des musikalischen Fortschrittdenkens in der Musikkultur der Weimarer Republik*, in: Rathert, Wolfgang / Schubert, Giselher (Hrsg.), *Musikkultur in der Weimarer Republik*, Mainz 2001 (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main*, Band VIII), S. 54–65
- Schumann, Eugenie, *Erinnerungen*, Frankfurt 1925
- Schünemann, Georg, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913 (= *Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*, Band X)
- Schwindt, Nicole, *Konzepte der Alltagsgeschichte und die musikalischen Alltage in der beginnenden Neuzeit*, in: dies. (Hrsg.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel 2001 (= *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1), S. 9–18
- Seedorf, Thomas, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber 1990 (= *Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover*, Band 2)
- Seidl, Arthur, *Moderne Dirigenten*, Berlin und Leipzig 1902
- Simchowicz, Sascha (Hrsg.), *25 Jahre Kölner Opernhaus 1902–1927. Eine Festschrift zum 7. September 1927*, [Köln 1927]
- Sponheuer, Bernd / Steinbeck, Wolfram (Hrsg.), *Mahler Handbuch*, Stuttgart 2010
- Szendrei, Alfred, *Dirigierkunde*, Leipzig 1932
- Szylin, Anna Maria, *Henry Thode (1857–1920), Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1993 (= *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 28, *Kunstgeschichte*, Bd. 170)
- Tetzlaff, Walter, *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*, Lindhorst 1982
- Ther, Philipp, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914*, Wien 2006
- Thoma, Hans, *Briefwechsel mit Henry Thode*, hrsg. von Josef August Beringer, Leipzig 1928
- Thrun, Martin, *Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933*, 2 Bände, Bonn 1995 (= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik*, Band 75)
- Thrun, Martin, *Krieg und Revolution. Über die Erschütterungen von Kunst und Kultur nach 1910*, in: Rathert, Wolfgang / Schubert, Giselher (Hrsg.), *Musikkultur in der*

- Weimarer Republik, Mainz 2001 (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main*, Band VIII), S. 19–41
- Tomi, Ioan, *Die Musikerfamilie Novacek. Neue Erkenntnisse zur musikalischen Tätigkeit der Familie des Temeswarer Domkapellmeisters*, in: Metz, Franz (Hrsg.), *Die Kirchemusik in Südosteuropa*, Tutzing 2003 (= *Beiträge zur donauschwäbischen Heimat- und Volksforschung* 106)
- Trenner, Franz: *Richard Strauss. Chronik zu Leben und Werk*, hrsg. von Florian Trenner, Wien 2003
- Valder-Knechtges, Claudia, ... *wie war unsere Arbeit damals schön ... Oberbürgermeister Konrad Adenauer und das Kölner Musikleben (1917–1933/45)*, hrsg. von Stefan Lübke und Franz Ohnesorg, Bergisch Gladbach 1995
- Valder-Knechtges, Claudia, *Provinz-Theater im Umbruch (1916–1928)*, in: Schwandt, Christoph (Hrsg.), *Oper in Köln. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 2007, S. 207–254
- Vetter, Walther, *Gedanken zur musikalischen Biographie*, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 132–142
- Vierhaus, Rudolf, *Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Geschichtsschreibung*, in: Lehmann, Hartmut (Hrsg.), *Wege zu einer neuen Kulturgeschichte*, Göttingen 1995 (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 1), S. 5–28
- Volbach, Fritz, *Das moderne Orchester in seiner Entwicklung*, Leipzig 1910 (= *Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen*, 308. Bändchen)
- Voss, Lieselotte, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975 (= *Studien zur deutschen Literatur* 39)
- Walter, Michael, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart und Weimar 1995
- Weingartner, Felix, *Ueber das Dirigiren*, Berlin ²1896
- Weißmann, Adolf, *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925

- Weissweiler, Eva, *Otto Klemperer. Ein deutsch-jüdisches Künstlerleben*, Köln 2010
- Wetzler, Hermann Hans, *Wege zur Musik*, Zürich 1938
- Wetzler, Lini, *Die Baskische Venus. Oper in fünf Bildern*, frei nach Prosper Mérimée, Musik von Hermann Hans Wetzler, Textbuch, Leipzig 1928
- Windisch-Laube, Walter, *Thomas Mann versus Franz Schreker?*, in: Heftrich, Eckhard / Sprecher, Thomas (Hrsg.), *Thomas Mann Jahrbuch* 7/1994, S. 71–122
- Winkelbauer, Thomas, *Plutarch, Sueton und die Folgen. Konturen und Konjunkturen der historischen Biographie*, in: ders. (Hrsg.), *Vom Lebenslauf zur Biographie. Geschichte, Quellen und Probleme der historischen Biographik und Autobiographik*, Horn 2000 (= *Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes* 40), S. 9–46

Lebenslauf

| | |
|--------------|--------------------------|
| Name | Aerni |
| Vornamen | Heinrich Jakob |
| Geburtsdatum | 30. Oktober 1967 |
| Geburtsort | Rüti ZH |
| Nationalität | CH |
| Zivilstand | Verheiratet, zwei Kinder |

Ausbildung

| | |
|-----------|---|
| 2006–2012 | Universität Zürich, Doktorat; unterstützt durch die Hans Schaeuble Stiftung |
| 1992–2000 | Universität Zürich, lic. phil. (Musikwissenschaft, Musikethnologie, Deutsche Sprachwissenschaft) |
| 1991–1993 | Konservatorium und Musikhochschule Zürich (heute ZHdK), Diplom Schulmusik II |
| 1987–1992 | Konservatorium und Musikhochschule Zürich (heute ZHdK), Lehrdiplom Horn |
| 1980–1986 | Kantonsschule Zürcher Oberland Wetzikon, Matur Typ B |
| 1974–1980 | Primarschule Rüti |

Tätigkeit

| | |
|-----------|---|
| seit 1998 | Wissenschaftliche Mitarbeit (Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung) |
| seit 1998 | Journalistische Tätigkeit (Neue Zürcher Zeitung, Tages-Anzeiger, Ensuite u.a.) |
| seit 1988 | Zuzüger als Hornist u.a. in den Orchestern der Tonhalle und des Opernhauses Zürich sowie im Zürcher Kammerorchester |
| 1996–2004 | Gründer und Countertenor des <i>Ensemble Guillaume Dufay</i> (CtTTB) |
| 1992–1997 | Lehrtätigkeit Schulmusik (Kantonsschule Küsnacht, Kantonsschule Zürcher Oberland Wetzikon, Kantonale Maturitätsschule für Erwachsene u.a.) |